

2207

# SYNTHESIS

ACADÉMIE ROUMAINE  
INSTITUT D'HISTOIRE ET DE THÉORIE  
LITTÉRAIRE «G. CĂLINESCU»

5049

**DIE SPRACHE IST DAS ELEMENT,  
IN WELCHE UNSRE ABGESONDERTEN  
BEGRIFFE LEBEN UND WEBEN**

MOSES MENDELSSOHN

**XXXVIII**

**2011**



EDITURA  
ACADEMIEI  
ROMĂNE

*Directeur* : **EUGEN SIMION**

*Rédacteur-coordonateur* : **NICOLAE BĂRNA**

### **COMITÉ CONSULTATIF**

**SERGE FAUCHEREAU  
MICHAEL METZELTIN  
DUMITRU ȚEPENEAG**

### **COMITÉ DE RÉDACTION**

*Membres*: **MANUELA ANTON – secrétaire du comité  
CRISTINA BALINTE  
ALEXANDRA CIOCĂRLIE  
BOGDAN DASCĂLU  
ANA-MARIA ROMIȚAN**

*Redacteur*: **MONICA STANCIU**  
*Informatique éditoriale*: **DOINA STOIA**

La correspondance, les manuscrits et les publications (livres, revues, etc.) envoyés pour comptes rendus seront adressés à **Synthesis**, Bucarest 050711, Calea 13 Septembrie nr. 13, sector 5.

Les articles seront remis dactylographiés en deux exemplaires accompagnés des disquettes respectives.

Les collaborateurs sont priés de ne pas dépasser les limites de 10 pages dactylographiées pour les articles et de 2 pages pour les notes de lecture.

Toute commande sera adressée à:

**EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE**, Calea 13 Septembrie nr. 13, Sector 5, București, România, 050711, Tel. 4021-318 81 06, 4021-318 81 46; Fax 4021-31824 44, E-mail: edacad@ear.ro

**ORION PRESS IMPEX 2000 S.R.L.**, P.O. Box 77–19, sector 3, București, România, Tel./Fax: 4021-610 67 65, Tel./Fax: 4021-210 67 87; Tel.: 0311044668; E-mail: office@orionpress.ro

**S.C. MANPRES DISTRIBUTION S.R.L.**, Piața Presei Libere nr. 1, Corp B, Etaj 3, Cam. 301–302, sector 1, București; Tel.: 4021 314 63 39, fax: 4021 314 63 39; E-mail: abonamente@manpres.ro, office@manpres.ro; www.manpres.ro

© 2011, **EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE**

[www.ear.ro](http://www.ear.ro)

# SYNTHESIS

ACADÉMIE ROUMAINE  
INSTITUT D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE  
« G. CĂLINESCU »

XXXVIII / 2011

“DIE SPRACHE IST DAS ELEMENT, IN WELCHE UNSRE  
ABGESONDERTEN BEGRIFFE LEBEN UND WEBEN”

## SOMMAIRE

ALINA-DANIELA MARINESCU, Expériences optiques et déformations catoptriques dans la littérature et la pensée du XIII <sup>e</sup> au XV <sup>e</sup> siècle ..	3
ADELA NICULAE, Don Quixote and the Ideals of Chivalry .....	13
IOANA COSTA, Map Labelling in <i>Descriptio Moldaviae</i> .....	23
MANUELA ANTON, “Die Sprache ist das Element, in welche unsre abgesonderten Begriffe leben und weben” – Moses Mendelssohn and Karl Kraus and Language .....	29
CRISTINA BALINTE, Bilan de la France culturelle d’après la grande guerre, dans les lettres de Michel Ralea, envoyées à la revue « Viața românească » (1920–1923) .....	33
ALEXANDRA CIOCĂRLIE, <i>Alkestis</i> de Dan Botta, transposition originelle de la tragédie homonyme d’Euripide .....	41
CRISTINA DEUTSCH, Literary Techniques of Memory Preserving: Philip Roth and Amy Tan .....	47
ILEANA MIHĂILĂ, <i>La bibliographie des relations de la littérature roumaine avec les littératures étrangères dans la presse périodique et quelques esquisses d’applications possibles</i> .....	57
IRINA GEORGESCU, L’histoire littéraire: entre date et événement ....	65
Notices bibliographiques: Laura Stanciu, Keith Hitchins, Daniel Dumitran (ed.), <i>Despre Biserica românilor din Transilvania. Documente externe (1744–1754)</i> (Manuela Anton); Andi Mihalache, Silvia Marin-Barutchieff (coordinateurs), <i>De la fictiv la real. Imaginea, imaginarul, imagologia</i> (Cristina Balinte); Raluca Dună, <i>EU, AUTORUL. Reprezentări auctoriale în literatură și pictură. Din Antichitate până în Renaștere</i> (Irina Georgescu) .....	69

Synthesis, XXXVIII, p. 1–74, Bucarest, 2011



# EXPÉRIENCES OPTIQUES ET DÉFORMATIONS CATOPTRIQUES DANS LA LITTÉRATURE ET LA PENSÉE DU XIII<sup>e</sup> AU XV<sup>e</sup> SIÈCLE

ALINA-DANIELA MARINESCU

Dès l'Antiquité, les écrivains ont été fascinés par les effets merveilleux des différents types de miroirs déformants décrits dans les traités d'optique et ils ont accordé une place importante dans leurs écrits à la description de ces instruments. Dans la littérature gréco-latine, un genre littéraire en particulier contient de tels exposés: il s'agit des traités d'histoire naturelle comme ceux de Pline, Lucrèce, Sénèque qui consacrent de nombreuses pages aux propriétés magiques des instruments catoptriques et aux illusions visuelles. Au Moyen Age, ces traités ont été poursuivis dans les ouvrages qui prennent leur nom de l'instrument spéculaire: les *speculum*, les « miroirs », qui représentent la somme des connaissances de l'époque. Mais l'on rencontre également des explications sur la formation de l'image dans les divers types de miroirs et sur les lois optiques qui s'y appliquent dans des œuvres littéraires comme *Le Roman de la Rose* et *Le livre des eschez amoureux moralisés*. Au début de la Renaissance, d'autres penseurs et écrivains seront tentés par le mirage des déformations optiques, tel Marsile Ficin, Nicolas de Cues, Ange Politien. Dans ces pages nous nous proposons de présenter les effets des miroirs déformants dans quelques textes de la littérature et de la pensée du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle et leur impacte sur l'imaginaire de cette époque.

## **La fascination pour la déformation au miroir au Moyen Age**

Les propriétés des miroirs déformants exposées dans les traités d'optique du Moyen Age ont séduit les écrivains de ce temps-là qui ont utilisé les théories d'Alhazen comme source d'inspiration. Ainsi, les pages du *Roman de la Rose* et du *Livre des eschez amoureux moralisés* témoignent de l'influence directe de ces ouvrages sur la littérature médiévale, car leurs auteurs suivent de près les démonstrations scientifiques sur les effets fascinants de ces instruments catoptriques. Comme leur objectif n'est pas de faire un simple exposé de ces traités (on connaît la propension didactique des écrivains de cette époque), nous allons essayer de mettre en évidence le rôle des déformations spéculaires décrites dans ces ouvrages littéraires.

### Les miroirs déformants de Jean de Meun

Le miroir est une métaphore clé du *Roman de la Rose*<sup>1</sup> qui se veut même dans sa deuxième partie un « miroir aus amoureux », une somme des savoirs sur l'amour, donc un *speculum*, genre littéraire caractéristique pour la mentalité médiévale. Le livre-miroir reflète les connaissances de l'époque en invoquant des *auctores* antiques et il constitue un *exemplum* pour tout amoureux qui peut se retrouver dans le personnage principal à la quête de la rose. D'ailleurs, le roman a une structure en miroir, vu que la partie écrite par son deuxième auteur, Jean de Meun (1240–1305), se veut plus qu'une continuation de l'œuvre de Guillaume de Lorris, elle constitue une réplique et une réponse ironique au discours sur l'amour et à la conception romanesque de son prédécesseur. Les trois épisodes où apparaît le leitmotiv spéculaire détiennent une signification privilégiée dans l'économie du roman: le premier et le dernier sont en liaison directe, l'un présente la fontaine de Narcisse à laquelle correspond dans l'autre la fontaine de la vie. Entre ces deux épisodes, l'exposé sur les diverses propriétés des miroirs constitue un moment essentiel pour la signification du *Roman de la Rose*. Il fait partie du vaste discours de la Nature sur les phénomènes naturels, discours qui expose les connaissances d'astronomie, de météorologie et d'optique de l'époque, en incluant aussi des considérations sur le déterminisme astral, le libre arbitre, la providence.

Traitant de l'arc en ciel et de la conception aristotélicienne de ce phénomène, l'exposé s'ouvre sur le traité d'optique d'Alhazen que tout clerc qui se veut un bon connaisseur des sciences de la nature doit connaître. Ce qui suit n'est pas un résumé de ce traité, mais une présentation des pouvoirs miraculeux de différents types d'appareils catoptriques, comme le souligne plus tard le locuteur qui avoue qu'il ne se propose pas de montrer les causes scientifiques de ces effets spéculaires, les lois de la réflexion ou la formation de l'image. Et il commence par la capacité d'agrandissement des miroirs qui peuvent tout rendre visible, pareil à une loupe, sans préciser de quel type d'instrument il s'agit: « Il pourra alors découvrir les causes et les propriétés du miroir qui a un pouvoir si étonnant: toutes les choses minuscules – les toutes grêles, celles que l'on voit, écrites de loin, et les menues poussières de sable – on les voit si grandes, si grosses et tellement rapprochées dans les miroirs, que tous peuvent voir grâce à eux »<sup>2</sup>.

Après une digression sur l'histoire de Mars et Vénus qui auraient pu éviter le dévoilement de leur liaison s'ils avaient utilisé un miroir rétroviseur, Nature reprend son discours en présentant la capacité exactement opposée des miroirs,

<sup>1</sup> Pour *Le Roman de la Rose*, voir, entre autres, R. Louis, *Le Roman de la Rose: essai d'interprétation de l'allégorisme érotique*, Paris, Champion, 1974; D. Poiron, *Le Roman de la Rose*, Paris, Hatier, 1974; A. Strubel, *Le Roman de la Rose*, Paris, P.U.F., 1984; Idem, *La Rose, Renart et le Graal*, Paris, Champion, 1989.

<sup>2</sup> Guillaume de Lorris, Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, édition et traduction en français moderne d'Armand Strubel, Librairie Générale Française, Paris, 1992, p. 1039; v. 18048–18056: « Lors porra les causes trouver / Et la force du miroir / Qui tant a merveilleux pooir / Que toutes choses tres petites / – Les grellles, les loing escrites / Et poudres de sablon menues – / Si granz, si grosses sont veües / Et si pres mises es miraeux / Que tuit puecent veoir a eux », p. 1038.

celle de diminution de l'image et de concentration du champ visuel: « Les miroirs possèdent encore, ajouta-t-elle, maint autre grand et beau pouvoir, car les objets grands et gros que l'on met très près, semblent placés si loin que, même s'il s'agissait de la plus grande montagne qui se trouve entre France et Sardaigne, on peut les voir si petits et minuscules qu'on aurait de la peine à les distinguer même en y regardant tout à loisir »<sup>3</sup>.

Pour mieux mettre en évidence les capacités prodigieuses de ces instruments, on souligne aussi leur propriété de reproduction exacte des dimensions des objets<sup>4</sup>, mais ensuite le lecteur se perd dans le vertige de toutes les déformations, multiplications et illusions visuelles possibles.

La liste s'ouvre avec les miroirs concaves qui ont le pouvoir de brûler les objets placés en face d'eux et, selon la position de l'observateur, ils peuvent allonger, renverser, multiplier et déformer d'une manière monstrueuse l'image: « D'autres font apparaître toutes sortes d'images, en diverses situations, droites, barlongues et inversées par divers arrangements; et d'une seule, ils en font naître plusieurs, ceux qui sont experts en miroirs; et ils font quatre yeux dans une tête s'ils ont pour cela une forme prête »<sup>5</sup>. L'apogée est atteint par les miroirs cylindriques qui ont la capacité de former des images au delà de leur surface qui représentent de véritables spectres dont l'existence fait éclater le réel en ouvrant la porte au fantastique: « Ils font apparaître des fantômes à ceux qui regardent dans les miroirs; ils les font même paraître au dehors tout vivants, dans l'eau ou dans l'air, et on peut les voir jouer entre l'œil et le miroir, grâce à la diversité des angles du miroir »<sup>6</sup>.

La forme et la composition des miroirs peuvent être si diverses et leurs propriétés de déformation de l'image si étonnantes, que la conclusion s'impose: « les observateurs en sont abusés »<sup>7</sup>. Le verbe utilisé dans le manuscrit est « décevoir » qui provient du latin *decipere* – « tromper »; les instruments catoptriques sont destinés à tromper la vue, le sens responsable de la connaissance du monde, et à faire naître l'illusion, de sorte que celui qui s'y regarde doute de l'existence des images spéculaires. C'est aussi le doute par lequel Nature finit son exposé, après s'être arrêtée sur les erreurs dues aux défauts de la vue: « je ne vais pas raconter maintenant d'autres sortes de visions extraordinaires, plaisantes ou pénibles, que l'on voit se produire subitement, sans savoir si elles ont une réalité extérieure ou si elles existent

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 1047; v. 18157–18166: « Encore ont miroer, dist ele, / Maint autre force grant et bele, / Car choses granz et grosses mises / Tres pres, samblent si loing assises, / Fust neis la plus grant montaigne / Qui soit entre France et sardaigne / Qu'eles pueent estre veües / Si petites et si menues / K'enviez les porroit on choisir, / Tant i gardast on a loisir », p. 1045.

<sup>4</sup> *Ibid.*, v. 18167–18170, p. 1046.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 1047; v. 18177–18184: « Autres font diverses ymages / Aparoir en divers estages, / Droites, bellongues et enverses, / Par composicions diverses / Et d'une en font il pluseurs naistre, / Cil qui des miroers sont maistre; / Et font .iiij. eulz en une teste, / S'il ont a ce la forme preste », p. 1046.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 1047; v. 18185–18191: « Si font fantomes aparanz / A ceuls qui regardent par anz, / Font les neis dehors parair / Touz vis, soit par eaue ou par air, / Et les puet on veoir joer / Entre l'oecill et le miroer », p. 1046.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 1047; v. 18200: « Que les regardeours déçoit », p. 1046.

uniquement dans l'imagination »<sup>8</sup>. Les déformations des miroirs ne représentent plus des conséquences des lois physiques comme dans les traités d'optique, elles deviennent dans la littérature des éléments textuels qui déclenchent l'imagination poétique. Cette affirmation est soutenue par la suite du discours de la Nature qui parle des visions, des hallucinations et des rêves et qui compare les illusions produites par les instruments catoptriques avec celles provoquées par le sommeil: « ce n'est là qu'illusions et mensonge, et il en va comme de l'homme qui rêve et qui voit, croit-il, concrètement présentes les réalités spirituelles »<sup>9</sup>.

L'association des images spéculaires aux rêves fait du miroir un symbole de la création poétique, mais l'esprit ironique de Jean de Meun s'en sert aussi pour prendre des distances par rapport à l'écriture de son prédécesseur qui se veut le produit d'un rêve, comme le remarque aussi Armand Strubel: « En abordant le problème des visions et hallucinations, Jean touche, de même, au fondement de la construction poétique de Guillaume, entièrement contenue dans la « vérité » du songe »<sup>10</sup>. Les déformations des miroirs, les hallucinations visuelles et mentales invoquées par le clerc parisien renvoient au songe du narrateur de la première partie du Roman de la Rose, en soulignant ainsi son caractère trompeur et illusoire. Le texte de Jean de Meun sur les instruments catoptriques s'avère ainsi non seulement un court traité d'optique, mais également un commentaire, donc une réflexion (dans tous les sens du terme) sur le texte de son prédécesseur et surtout sur sa conception de l'écriture. Si le roman naît à partir d'un songe, alors il est, selon son opinion, une illusion, une déformation du réel, comme les images des miroirs. Le clerc propose, lui, une poétique qui part toujours du motif spéculaire et qui fait de son œuvre un miroir de toutes les connaissances sur l'amour et non seulement, un miroir de la vérité.

### Les déceptions optiques d'Evrart de Conty

Un autre auteur passionné par les lois de la réflexion dans les divers types d'instruments catoptriques est Evrart de Conty (1330–1405) qui entreprend à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle une réécriture du *Roman de la Rose* dans son *Livre des eschez amoureux moralisés*, un long poème didactique qui aborde le même thème de l'amour, en se servant d'un autre élément déclencheur du sentiment amoureux: l'échiquier qui remplace la fontaine de Guillaume de Lorris. Le rôle du cristal dans lequel se reflète le rosier est joué ici par un pion au miroir concave, symbole du souvenir amoureux. Ce symbole donne à l'auteur l'occasion de faire un exposé sur la mémoire et les facultés de l'âme, suivi d'une présentation de différents types de miroirs qui a comme source les écrits d'Alhazen. À la différence de Jean de Meun, Evrart de Conty écrit un véritable traité d'optique abrégé et il présente les trois manières de voir (direction,

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 1052; v. 18266–18271: « Ne ne raconterai pas ores / D'autres visions merveilleses, / Soient plaisanz ou doulereuses, / Que l'en voit avenir soudaines, / Savoir mon s'eles sont foraines / Ou, sanz plus, en la fantasie », p. 1051.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 1057; v. 18367–18370: « Et ce n'est fors truffle et mençoenge / Aussi com del homme qui songe, / Qui voit, ce cuide, en leur presences / Les espiituels sustences », p. 1056.

<sup>10</sup> Armand Strubel, *Le Roman de la Rose*, op. cit., n. 1, p. 1057.



réflexion, réfraction) et les sept types de miroirs en démontrant géométriquement les lois de la réflexion, la formation des images et leur distorsion dans les divers types d'appareils catoptriques. Le langage est spécialisé, contenant des termes scientifiques et des dessins des figures géométriques viennent illustrer ses propos.

Après une courte présentation des miroirs sphériques convexes et concaves, cylindriques et pyramidaux, une conclusion s'impose, celle de l'impact troublant et illusoire provoqué par ces instruments: « regardons come celz miroers diversement esmeuvent la veue et la deçoivent »<sup>11</sup>. Même dans les miroirs plans, « les plus vrais de tous et ceulz qui mains la veue deçoivent, car ilz moustrent et rendent les choses qui s'y mirent en figure et en quantité deue et convenable, telle que la chose est »<sup>12</sup>, les images ne respectent pas d'une manière fidèle leur modèle, en renversant la position des objets, tel que la droite apparaît à gauche et vice versa. L'observation de l'auteur est que cette « déception et erreur »<sup>13</sup> est commune à tous les miroirs qui deviennent ainsi des instruments de l'illusion et de la tromperie et non de la vision exacte. Le miroir convexe est celui qui ouvre le labyrinthe des distorsions où les yeux perdent le sens du réel: il montre les images plus petites, courbes, effilées et, en certaines conditions, plus grandes. Le miroir cylindrique (« columpnaire ») rétrécit et rend l'objet courbe et, si la réflexion se fait de travers, on obtient une image monstrueuse, « très laide et très courte »<sup>14</sup>. Le miroir pyramidal obéit aux lois des autres miroirs convexes, en réduisant l'objet et en lui rendant une forme plus courbe. Mais l'apogée de toutes les déformations rendues possibles par les instruments catoptriques est atteint dans le miroir concave qui peut aussi bien rétrécir, agrandir et multiplier l'image selon la position de l'objet:

« Quant est aussi des miroers concaves et speriques, il est certain que les decepcions y sont assez plus grandes que en nul des autres, car il y a decepcion en quantité come il y a es autres, et sy rendent l'ymage aucunesfois plus grande, aucunesfois equal et aucunesfois mendre. Il y a oultre aussi decepcion en nombre, car aucunesfois il avient qu'il y a deux ymages d'une toute seule chose, aucunesfois troiz et aucunesfois quatre, selon la situacion diverse de la chose »<sup>15</sup>.

L'auteur se sert de ce traité d'optique abrégé pour comparer le souvenir amoureux au miroir concave en partant du motif de l'illusion dont l'amoureux et tout spectateur sont la proie: l'amoureux, à cause de la passion qui surestime les qualités de l'objet aimé, le spectateur, à cause des déformations optiques produites par ce type de miroir. Aussi bien l'un que l'autre sont trompés par leurs sens: l'amoureux par la mémoire qui lui donne une fausse image sur l'être aimé et celui qui regarde dans le miroir par ses yeux qui ne sont plus capables de reconnaître ce qu'ils y

<sup>11</sup> Evrart de Conty, *Le livre des eschez amoureux moralisés*, édition de Françoise Guichard-Tesson, Bruno Roy, Montréal, Editions Ceres, 1993, p. 702.

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 708.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 709.

voient. L'amour est un tel « instrument » spéculaire qui reflète d'une manière déformée son objet par l'intermédiaire du souvenir et de l'imagination: « nous trouverons que toutes les decepcions qui sont ou miroer concave dessusdit et les manieres estranges de veir les choses qui s'y moustrent, pevent segnifier tres convenablement les pensees estranges et les ymaginacions de divers manieres que souvenir engendre es amans qui s'y mirent et qui trop s'y amusent »<sup>16</sup>.

L'analyse de ces textes démontre le rôle important joué par le miroir déformant qui s'avère plus qu'un simple motif littéraire; il constitue en effet un élément structurant de la signification poétique. Les exposés sur les instruments catoptriques tirent leur origine des écrits d'Alhazen, mais ils n'ont pas une simple fonction descriptive, car ils renvoient au sens global du texte respectif. Ainsi, pour *Le Roman de la Rose* il s'agit d'une fine ironie adressée par Jean de Meun à la conception de l'écriture de son prédécesseur Guillaume de Lorris dont le roman est né à partir d'un rêve. Le clerc parisien se sert en ce but de la comparaison des visions oniriques avec les images distordues par les miroirs. Dans le traité d'optique qu'Evrart de Conty insère dans son roman, le miroir concave représente l'apogée des déformations possibles dans un instrument catoptrique et c'est pour cela qu'il est comparé au souvenir amoureux dans lequel se reflète d'une manière infidèle le sujet aimé. Nous devons ajouter que la surface réfléchissante a toujours eu un pouvoir hypnotique et que le miroir déformant exerce une véritable fascination, terme qu'on peut comprendre ici dans son sens initial (rappelons ici son étymologie: *fascinum* = charme, maléfice), et l'on peut comparer le pouvoir des images réfléchies à un ensorcellement. Cette fascination débride l'imaginaire et permet à la littérature de franchir de nouveaux seuils, car le miroir est capable de tout refléter, même l'invisible, l'irréel et le fantastique.

### Expériences avec miroirs au XV<sup>e</sup> siècle

Dans la littérature française et italienne du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle et dans la philosophie de cette période, on ne rencontre plus de traités d'optique *in nuce* comme dans les textes antiques et médiévaux; en revanche, les propriétés des miroirs déformants y jouent toujours un rôle: ces instruments exercent la même fascination sur l'imagination et ils révèlent maintenant d'autres effets magiques, d'autres symboles et fonctions textuelles.

### Illusions optiques

Le miroir a été toujours considéré comme un outil d'illusion et de tromperie et il l'est encore au XV<sup>e</sup> siècle: cependant, cette conception n'est plus prédominante depuis la découverte de la forme rectangulaire qui a changé l'opinion commune sur les instruments catoptriques. En guise d'exemple, on peut noter que Léonard de Vinci, quand il parle des illusions optiques dans ses écrits sur la peinture, il ne mentionne pas les miroirs, mais l'ombre, le brouillard et la perspective en présentant la manière de corriger ces effets optiques en peinture<sup>17</sup>. Même quand il

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.711.

<sup>17</sup> Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, textes traduits et commentés par André Chastel, Paris, Calmann-Lévy, 2003, p. 189.

décrit le miroir théâtral et ses effets de reproduction infinie de l'image, le peintre ne souligne aucunement l'idée de leurre ou d'illusion visuelle: son attitude dépasse donc l'étonnement médiéval et nous semble plus scientifique et ouverte vers l'expérience optique. L'homme de la Renaissance est toujours à la découverte du monde, il trouve de nouveaux sens dans chaque expérience, à la différence de l'homme médiéval pour lequel tout fait partie de l'écriture, tout trouve sa place dans une somme de connaissances, dans un « miroir » encyclopédique. Cela explique aussi pourquoi on ne cite plus autant de références, pourquoi on n'invoque plus l'autorité d'un traité d'optique.

Dans un discours philosophique, le meilleur moyen d'invoquer l'idée de la fausseté reste de faire appel à une analogie avec l'image catoptrique; c'est le cas du texte de Marsile Ficin sur les conceptions erronées insérées dans les disciplines des arts libéraux qui sont comparées avec les images trompeuses et décevantes des miroirs où les limites entre le réel et son image ne sont jamais bien tracées:

« Mais dans ces disciplines, certaines couleurs fausses et certaines formes fausses répandent comme sur un miroir de fausses conceptions, trompent souvent ceux qui cherchent et déçoivent ceux qui croient que c'est là tout ce qu'ils savent ou cherchent. Il faut éviter avec grand soin ces images dont on découvre la fausseté quand elles changent avec le miroir changeant de la pensée, alors que la face de la vérité demeure une et immuable »<sup>18</sup>.

Le philosophe souligne l'opposition entre la vérité inaltérable et éternelle et « le miroir de la pensée », un miroir déformant en somme, car ses reflets sont changeants, inconstants, comme le sont les conceptions et les opinions par lesquelles le réel achemine à la conscience. Pour comparer l'intelligence, qui reçoit les formes de tous les corps, avec le miroir, dont les reflets sont seulement portés par la lumière du soleil qui enveloppe la surface réfléchissante et qui donne l'illusion de se trouver à l'intérieur, Ficin utilise l'exemple de la flamme reflétée par un miroir qui ne garde pas les mêmes propriétés que l'objet placé devant lui: « Bien au contraire cette petite flamme, c'est-à-dire cette image de la flamme, étant immatérielle, n'est fixée en aucune manière dans le corps du miroir, mais dans la lumière immatérielle du soleil qui enveloppe la surface du miroir »<sup>19</sup>. Il conclue ensuite sur la différence entre les reflets et les formes: « disons que les formes ou les images des corps ne sont pas dans

<sup>18</sup> Marsile Ficin, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, traduction par Raymond Marcel, Paris, Les Belles Lettres, 2007, livre onzième, VIII, p. 148; « Sed in iis quidam falsi colores atque formae velut in speculum cogitationes effundunt, falluntque inquirentes saepe ac decipiunt, putantes illud totum esse quod norunt vel quod inquirunt; ipsae sunt illae imagines magna cautione vitandae quae deprehenduntur fallaces, cum cogitationis variato quasi speculo variantur, cum illa facies veritatis una et immutabilis maneat ».

<sup>19</sup> *Ibidem*, livre huitième, XIII, p. 321; « Immo vero nullo modo flammula illa id est, imago illa flammae, cum spiritalis sit, in speculi corpore figitur sed in spiritali solis lumine, quod ambit speculi superficiem ».

les miroirs, tandis que l'intelligence reçoit les formes de tous les corps, quand elle porte un jugement sur les corps »<sup>20</sup>.

Un autre exemple d'illusion optique est donné par la fable du tigre<sup>21</sup>, dont le chasseur a volé les petits en mettant à leur place des miroirs bombés pour donner à l'animal l'impression de les voir. Pour souligner le caractère trompeur du reflet comparé à une ombre par son inconsistance, Ange Politien (1454–1494) se sert de cette histoire dans le premier livre de ses *Stances*:

« comme le tigre auquel, de sa tanière rocheuse,  
le chasseur a ravi ses chers enfants,  
enragé, le poursuit par la forêt hyrcanienne,  
croyant bientôt mettre ses membres en sang;  
puis reste saisi devant l'ombre vaine d'un miroir,  
devant l'ombre qui à ses petits ressemble tant;  
et pendant que cette vision il adore  
bêtement, le prédateur la route dévore »<sup>22</sup>.

Cet exemple vient donc à l'appui de notre thèse selon laquelle les miroirs, comme instruments de la tromperie et de l'illusion, continuent d'être présents dans les écrits du XV<sup>e</sup> siècle et longtemps après, même si l'apparition du miroir plan a été un argument de plus pour soutenir la conception classique qui fait de ces objets contradictoires le symbole de la vérité.

### Le miroir noir

Dans ses pérégrinations parmi les ruines, les architectures antiques et les jardins, le héros de Francesco Colonna (1433–1527) rencontre une autre énigme à déchiffrer: après avoir exploré le dedans d'un colosse, il voit un éléphant en pierre noire dont la surface polie a des propriétés réfléchissantes: « La pierre était si polie et si claire qu'elle représentait tout ce qui était à l'entour comme si c'eut été un miroir de bonne glace »<sup>23</sup>. Même si l'auteur ne présente pas les propriétés

<sup>20</sup> *Ibid.*, livre huitième, XIII, p. 322; « formae vel imagines corporum non sunt in speculis. Mens autem corporum accipit omnium formas, quando de corporibus iudicat ».

<sup>21</sup> Dans le chapitre sur les erreurs du miroir, Jurgis Baltrusaitis fait une courte histoire de cette fable qui apparaît pour la première fois chez Pline, après chez saint Ambroise qui mentionne le miroir trompeur dont tous les bestiaires se sont inspirés, ensuite chez Vincent de Beauvais, Albert le Grand et Hugues de Saint Victor. Pierre le Picard synthétise la morale de cette légende en interprétant les petits miroirs comme le symbole des « grandes convoitises et grandes déceptions du monde. En nous jetant les miroirs, le chasseur nous laisse nos illusions et il s'empare de notre *faon* », p. 248.

<sup>22</sup> Ange Politien, *Stances et fable d'Orphée*, introduction et traduction d'Emilie Sérís, Paris, Les Belles Lettres, 2006, livre I, 39, p. 14; « qual tigre, a cui dalla pietrosa tana/ ha tolto il cacciator li suoi car' figli./ rabbiosa il segue per la selva ircana./ che tosto crede insanguinar gli artigli;/ poi resta d'uno specchio all'ombra vana./ all'ombra ch'e suoi nati par somigli;/ e mentre di tal vista s'innamora/ la sciocca, el predator la via divora ».

<sup>23</sup> Francesco Colonna, *Le songe de Poliphile*, traduction de l'*Hypnerotomachia Poliphili* par Jean Martin (Paris, Kerver, 1546), présentation, translittération, notes, glossaire et index par Gilles Polizzi, Imprimerie Nationale Editions, 1994, p. 40.

catoptriques de cette statue, on peut imaginer qu'elle contient toutes les formes possibles d'instruments spéculaires déformants et on retient cet exemple surtout pour son caractère insolite: une statue catoptrique qui s'inscrit parmi les rares références textuelles de ce mystérieux miroir noir: un hiéroglyphe en soi.

### La cuillère

Nicolas de Cues voit dans la cuillère l'instrument catoptrique parfait dont chacune des parties représentent une forme spéculaire différente: il s'agit du miroir plan, convexe, concave et cylindrique; et même si leurs effets déformants ne sont pas précisés, le sens plus profond du texte met en évidence leurs propriétés magiques, suscitant toujours l'étonnement et l'émerveillement: « J'ai ensuite poli et repoli la surface de la cuiller jusqu'à ce que la forme réfléchissante reflétât la forme parfaite de la cuiller, comme tu peux le constater.[...] En elle tu peux trouver tous les genres de miroirs, concave, convexe, droit, cylindrique, droit à la base du manche, cylindrique dans la partie inférieure de la tige, concave dans le creux de la cuiller, convexe sur son dos »<sup>24</sup>. Le philosophe se sert de cet exemple pour comparer le rôle de la pensée, don divin pour l'être humain qui l'extrait de l'animalité, avec la propriété réfléchissante de la cuillère qui rend à cet objet la forme parfaite « *coclear specularē*,[...] en qui se manifeste la clarté de l'idéale *cuillerité* »<sup>25</sup>. À la base de cette analogie se trouve le double sens de la notion de « réflexion », optique et cognitif, sens mis aussi en évidence par la comparaison finale de la pensée avec « un miroir vivant »<sup>26</sup>, forme idéale, pourrait-on dire en suivant la démarche cusaine, de la spécularité.

### Déformations

Pour exprimer l'idée que l'âme peut refléter n'importe quelle image, quelque soit sa dimension, Marsile Ficin invoque une propriété des miroirs qui infirme les lois d'optique: le philosophe soutient qu'un objet très grand ne peut pas apparaître dans un miroir minuscule, car, selon son opinion, les dimensions des images reflétées se conforment aux tailles des instruments catoptriques: « Par conséquent, dans un miroir vivant si minuscule ne pourrait pas se refléter des objets si variés, si manifestes, si vastes, puisque d'ordinaire ils apparaissent plus grands ou plus petits selon les différentes dimensions des miroirs »<sup>27</sup>. Cette modification de l'image reflétée est plutôt valable pour les miroirs déformants qui peuvent agrandir (les concaves) ou diminuer (les convexes); quant aux miroirs plans, ils sont capables de conserver la taille de l'image réfléchie quelle que soit sa dimension. Cette licence optique aide Ficin à mieux soutenir que l'âme est capable, à la différence des miroirs, de refléter des choses qui la dépassent, même si elle ne peut pas les

<sup>24</sup> Nicolas de Cues, *Dialogue sur la pensée*, op. cit., p. 272–273.

<sup>25</sup> Maurice de Gandillac in Nicolas de Cues, *Dialogue sur la pensée*, op. cit., note 94, p. 272.

<sup>26</sup> Nicolas de Cues, op. cit., p. 273.

<sup>27</sup> Marsile Ficin, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, op. cit., p. 264.

imaginer et on peut donc supposer que le théologien ait pensé ici aux formes éternelles et à la divinité: « Or dans l'âme humaine les images de presque tous les corps se reflètent; c'est par elles que l'âme juge de la grandeur des corps et non seulement il n'est pas de corps si grand, si immense qu'elle ne puisse le regarder ou l'imaginer, mais il y en a toujours un autre plus grand que celui qu'elle imagine »<sup>28</sup>.

Dans le *Sermon pour la fête de la Sainte Trinité*, le théologien Jean Gerson (1363–1429), surnommé *Doctor Christianissimus*, exprime l'antithèse entre le céleste et le matériel par l'intermédiaire de l'exemple catoptrique, en opposant le miroir plan, symbole consacré de la vérité, par l'image exacte qu'il renvoie, « un miroir bel./ sans tache et sans boces, plain et poly » aux miroirs « materiel[z]/ Les aucuns sont cassez, les autres bossus, les autres tachez et ordoyez ». Les instruments spéculaires avec leurs imperfections (il s'agit des miroirs brisés sur lesquels on pensait qu'ils donnaient voir qu'une image partielle, des miroirs bombés qui la diminuaient ou des glaces sales, tachés) renvoient une image déformée, métaphore de la perspective terrestre, matérielle de ce monde. Les « déceptions » dont ces miroirs sont responsables, les illusions optiques, empêchent la vision de la divinité et constituent des vrais pièges pour la vue.

Dans ces textes du XV<sup>e</sup> siècle sur les déformations des miroirs, à la différence des exemples antiques et médiévaux, nous pourrions remarquer en conclusion une diminution du caractère scientifique par l'absence de référence à l'autorité des traités d'optiques et aux démonstrations des lois de la réflexion. Les exposés sur les effets merveilleux des divers instruments catoptriques ne trouvent plus leur place, les différents types de miroirs ne sont que mentionnés et ils servent le plus souvent à des comparaisons, des analogies, des spéculations dans les écrits philosophiques ou théologiques. Finalement, le miroir, surtout déformant, reste un symbole de l'illusion et de la tromperie et il nous renvoie à la vision humaine et imparfaite de ce monde. Parmi les propriétés spéculaires invoquées, on peut mentionner le changement des dimensions de l'image selon la taille du miroir, qui sert comme élément de comparaison avec les qualités de l'âme et les miroirs brisés et tachés, symboles de la vision imparfaite de l'homme.

Le parcours de ces textes de la littérature et de la pensée du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle centrés sur les expériences catoptriques nous permet de conclure que les déformations spéculaires dépassent le simple stade de « motif littéraire » pour constituer un élément structurant de la signification textuelle et un véritable déclencheur de l'imagination.

<sup>28</sup> Idem.

# DON QUIXOTE AND THE IDEALS OF CHIVALRY

ADELA NICULAE

“And I would have your reverence know that I am a knight of La Mancha, Don Quixote by name, and it is my office and exercise to go through the world righting wrongs and redressing grievances.”<sup>1</sup>

## The sacred world

The image of the knight appears not only in the Western literature of the Middle Ages, but also in the entire modern literature. The idea of *knight* survives even outside its history, representing a “superior type of humanity”<sup>2</sup>. “Even if it does not correspond to certain realities from institutions, it expresses though, in the image of a symbol, a specific number of values.”<sup>3</sup> The ideal of chivalry comes down to a total obedience towards special arrangements along the entire life. Above all, what the knight wishes is to be part of a special high moral adventure and in a sacred way. The patron saint of the knights is the Archangel Michael who fights against the army of evil which he chases away. Thus, the ideal of chivalry seems almost impossible to be separated from the religious fervor: “The brave act of the Saint Archangel Michael was the first deed and victory in the chivalry fight, ever accomplished; this is where the chivalry started, organized after the image of the groups of angels around the throne of the Holy One. The Spanish poet Juan Manuel believes that it might be a sort of mystery which he compares with the mystery of the baptism or marriage.”<sup>4</sup> The Church is a key element and sometimes it is present at the moment of the assignment of knights, so the ceremony has spiritual elements. Thus, all the fights of the hero will also be spiritual fights, as the cause is also a special (a superior) one. In this way the knight is accepted in a picked society. The real knight is the one who follows Parsifal – in his search of the Holy Grail and the one whom everyone sees as the one who offers spiritual food.

<sup>1</sup> Miguel de Cervantes y Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, translated by Charles Jarvis, edited by E.C. Riley (London: Oxford University Press, 2008), p. 138.

<sup>2</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, I (Bucharest: Artemis, 1994), p. 262.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 263.

Because the sacred world calls for its followers with strength and expresses its fascination with intensity, the traps can be subtle, but harmful; especially when the hero spends a long time in this world. Huizinga explains the involvement of the sacred in the chivalry order: “In the significance of the word *ordre* there were both united and even impossible to separate a great number of meanings, starting from the supreme sanctity to the most analyzed group interest. Order means both social class and priest’s devotion, chivalric and monastic order. That undoubtedly in the word *ordre*, when it comes to chivalric order, there was still something remaining from the gift of a priest, it was clear from the fact that, for the same meaning it was also used the word *religion* – a word whose meaning we might restrict to the idea of the monastic order. Chastellain used to call The Golden Wool *une religion*, as a priest order and he always talked about it with a tone appropriate to a sacred mystery. [...] So there is no wonder that, to be a member of a chivalric order involved a powerful sacred connection.”<sup>5</sup>

In the present case we question whether the old world of chivalry can be considered a fragment of the sacred. If we take into consideration their mission (the missions of the knights), their dubbing ceremony in the church, the searchers of the Grail, then the world of the knights can be considered as a manifestation of the sacred. For Don Quixote the chivalry books are like the icons, they represent all the significant values worth praising and repeating. The time of the books is the time *ab origine*. All the money and the material values have no relevance here; everything is concentrated on the wisdom that Don Quixote can obtain from these “documents”. Thus, the hero separates himself from any material possession and nothing is more important for him than to learn certain values from these chivalry books: “You must know, then, that this gentleman aforesaid, at time when he was idle, which was most part of the year, gave himself up to the reading of books of chivalry with so much attachment and relish, that he almost forgot all the purchase books of knight-errantry, and carried home all he could lay hands on of that kind.”<sup>6</sup> His job now is to read continuously: “In short he so bewildered himself in this kind of study, that he passed the nights in reading from sunset to sunrise, and the days from sunrise to sunset: and thus, through little sleep and much reading, his brain was dried up in such a manner, that he came at last to lose his wits; and what with little sleep and much reading his brains got so dry that he lost his wits. His imagination was full of all that he read in his books, to wit, enchantments, battles, single combats, challenges, wounds, courtships, amours, tempests, and impossible absurdities. And so firmly was he persuaded that the whole system of chimeras he read of was true, that he thought no history in the world was more to be depended

<sup>5</sup> Johan Huizinga, *Amurgul Evului Mediu. Studiu despre formele de viață și de gândire din secolele al XIV-lea și al XV-lea în Franța și în Țările de Jos*, translated from Dutch by H.R. Radian (Bucharest: Humanitas, 2002), p.118, 119.

<sup>6</sup> Cervantes, *op. cit.*, p. 21.



upon.”<sup>7</sup> Starting with this precise moment everything is brought to light: the action of reading is for Quixote the manifestation of the sacred, and this sacred time of the romance cannot be left behind. There were so many stories present in his memory that the knight becomes the prisoner of his own adventures. He knows that he does not belong to that time, but he does everything he can in order to be part of the story. The most important thing is that he creates a new identity for himself. But why does he do that? Maybe because during his reading, Quijano frees himself of identity and realizes that he needs to enter another world and that this one where he lives his life does not suit him anymore. Thus, he creates the key elements which he considers he will need later on. For one thing, he takes the first step towards his new identity and he names himself, an action which also includes his dubbing as a knight (even if about this, the author confesses that, Quixote in his troubled mind “has purposed to get himself knighted by the first person he should meet, in imitation of many other who had done the like, as he had read in the books which had occasioned his madness”)<sup>8</sup>. Everything demands a lot of time and care, as there is not such an easy thing to create the names of the characters. In order to choose the name of the horse, he needs four days, and for the name of the knight, the process is even more complicated, as it lasts eight days and the result is regarded as a satisfying one because it resembles the chivalry books he has read.

They were all chosen after the pattern of Amadis de Gaula’s books. Just like in the process of naming the actors in a play, Quixote takes care and creates all the characters, borrowing those around him and placing them on the stage in his play. Here is the fragment where he names the lady whom he decides to love and dedicate his victories to: “a very comely country lass, with whom he had formerly been in love; though, as it is supposed, she never knew it, not troubled herself about it. Her name was Aldonza Lorenzo, and her he pitched upon to be the lady of his thoughts; then, casting about for a name, which should have some affinity with her own, and yet incline towards that of a great lady or princess, he resolved to call her Dulcinea del Toboso (for she was born at that place), a name, to his thinking, harmonious, uncommon, and significant, like the rest he had devised for himself, and for all that belonged to him.”<sup>9</sup> He does not forget the main properties: “a suit of armour, which had been his great-great-grandfather’s, and, being mouldy and rust-eaten, had lain by, many long years, forgotten in a corner. These he cleaned and furbished up the best he could; but he perceived they had one great defect, which was, that, instead of a helmet, they had only a simple morion, or steel cap; but he dexterously supplied this want by contriving a sort of visor of pasteboard, which, being fixed to the head piece, gave it the appearance of a complete helmet.”<sup>10</sup>

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 23–24.

Quixote wants to transform these objects too and make them part of his *sacred universe*. By cleaning the weapons he wishes to reactivate a magical function, that of accomplishing the right law. Just like the characters are named (baptized), the weapons are purified. Quixote is convinced that the entire universe will accept him and will allow him start his fight for justice. The reader (who is also the viewer of a play at the same time) could be tempted in a more serious way (to read everything in a more serious way), if he were not to take into consideration the observations of the narrator, who is also involved in the action and who is also a great actor. Both his very authentic language and the absence of a metaphorical speech, announce the strange character of Don Quixote, who has climbed the steps of chivalry and must respect a certain code of manners.

Quixote takes the costume of the knight, but his belief manages to transform him into a real, flesh and bone knight. He tries to force his contemporaries to face their own failure in maintaining the old chivalry code. This conflict between the new and the old has sometimes its chaos moments, when nobody understands Quixote and when he does not understand anybody. Sancho's appearance is the only one that can bring something new, a change, meaning that he is the one who can mediate the relation between the worlds. He succeeds many times in leaving aside the moral values of his time, but he finally amazes his reader by attachment to the knight and to the chivalry code.

Coming back to the first part of the story, it would be worth mentioning that this Quijano transformed in Quixote leaves his *world*. This term of *world* can be seen through Eliade's perception and explanations: "In order to understand better the need of the ritual building of the sacred space, we must insist on the traditional conceptions about *the world*; we shall immediately realize that any type of world is for the religious person a sacred world."<sup>11</sup> The difference here is that in Quixote, facing the sacred is such an intense experience, that the values which should be understood from this well-framed and organized world of chivalry are not just read and learned, but the hero is now in the position of thinking that he is a real knight (he wants to be a model for the others). Leaving his *center* ("because his house is *imago mundi*, it is in a symbolic interpretation in the Center of the World")<sup>12</sup> – he is leaving his house, and this is not a difficult process. This means that the center has changed, it is different now. But, as Eliade mentions in *The Sacred and the Profane*, nobody leaves his house without a pang.

In the world of the sacred, where Quixote thinks he has arrived (by his self transformation as a knight and his projection in that time), the symbols carry a lot of messages. The book is a permanent symbol (on the one hand, because Quixote always remembers fragments from his Romances and, on the other hand, because

<sup>11</sup> Mircea Eliade, *Sacru și profanul*, translated by Brândușa Prelipceanu, the second edition (Bucharest: Humanitas, 2000), p. 22.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 41.

the hero imagines that all his adventures will also become a Romance). It is the symbol of the book on three levels: the first one, there are the books which Quixote has read; the second one, there is the book which Quixote imagines as being written now as his adventures are performed and the third one, the real book that we open and read, where we find the adventures of *Don Quixote de la Mancha* – a Romance with strong ironical features. In conclusion, should we not leave the symbol of the book and continue asking: what is the book? In *Encyclopédie des Symboles*, the book is seen as an object to be interpreted, decoded: “le livre doit être compris en profondeur, afin qu’on y découvre le sens caché de son texte. C’est pourquoi on trouve ainsi le symbole du livre tantôt ouvert qui renvoie à la littéralité du texte, et donc au sens exotérique, et tantôt fermé qui correspond à l’attitude esotérique, indiquant qu’un «joyau de la pensée» est enfermé dans ses pages.”<sup>13</sup>

The books and manuscripts which appear in Don Quixote symbolize especially the importance and influence that literature (fiction) can have in one’s life. The books are meant to instruct and educate, and for those who have a boring life, without great challenges of destiny they can offer the fascination of imagination. The books are for Quixote the chance to leave his still life aside and also the chance to build another life, even if he has a script to follow. His part in the play is very well controlled, but the adventures still have an unpredictable future<sup>14</sup>. Quixote’s imagination builds gradually pieces of madness or scenes of a play. Don Quixote leaves Quijano and his way of thinking and he becomes the director and character of a play, the God of another world. If we accept the idea of play, then we can understand how difficult and troubling can be for a healthy man to show himself as a person without any faculty of reasoning and to behave like someone who lost his mind. Living in a society in which another historical time is present, Quixote will be in many situations alone (except for the moments when he has Sancho around; he sometimes lives the events close to Quixote and some other times his mind is tempted by the present moments, the reality). Don Quixote, that character full of philosophy and full of meditation and poetry and with an extraordinary rich imagination, chooses Sancho Panza as a partner – a character who is less bright, completely different, willing to accept his ideas. He is a rather practical character, someone who is guided by his will and mostly by reality. By his presence near Quixote, the adventures become more credible for the viewer-reader. For Quixote, Sancho is the only one who joins him everywhere and the only one who has the opportunity to listen to the hero’s stories with detailed descriptions – which makes everything very authentic. As a proof, there are some dialog fragments between Quixote and Sancho – fragments which can make us, as

<sup>13</sup> Michel Cazenave, *Encyclopédie des symboles* (Paris: Le Livre de Poche, 2007), p. 372.

<sup>14</sup> Don Quixote knows his mission quite well, but he does not know the other character’s lines; anyway, all the unpredictable lines play a very important role here.

spectators, see, guess and understand better the feelings, thoughts and plans of the character: "But listen with attention, whilst I give you an account of the principal knights of both the armies [...] seeing in his imagination that he neither, nor could see, he began with a loud voice to say: 'That knight you see yonder with the gilded armour, who bears in his shield a lion crowned couchant at a damsel's feet, is the valorous Laurcalco, Lord of the Silver Bridge: the other with the armour flowered with gold, who bears three crowns argent in a field azure, is the formidable Micocolemo, Grand Duke of Quirocia; the third with gigantic limbs, who marches on his right is the undaunted Brandabarbaran de Boliche, Lord of the three Arabias; he is armed with a serpent's skin, and bears, instead of a shield, a gate, which, fame says, is one of those belonging to the temple which Samson pulled down, when with his death he avenged himself upon his enemies.'<sup>15</sup>

What if Sancho had not been near the knight, how would have everything happened? All the stories and the descriptions told to the squire are nothing but a false excuse so that the viewer-reader could understand. In all his madness, Quixote knows how to arrange and manage his baroque theatre in which he also performs and he is also careful about the details. From the outside, from the position of those watching this madness, Quixote is seen outside society; the *Dictionary of Symbols* says that "the madman has no number. Thus, he is outside the game, meaning outside the human walled city."<sup>16</sup>

Another important symbol in this world of chivalry in which Quixote invites us is *the inn*. This is the meeting place of those who come from all social levels, the place where one is told or tells stories. The inn is the symbol of food and rest, but also the symbol of corruption and greed, as many of the innkeepers from the novel are far from being the most honest people in the world. Don Quixote does not want to stay in an inn during his adventures, he would rather sleep outside in the open sky, but Sancho pines for a good rest at the inn as he follows his instinct for comfort: "but if Sancho was grieved that they could not reach some habitation, his master was so much rejoiced to lie in the open air, making account that every time this befell him, he was doing an act possessive, or such an act as gave a fresh evidence of his title to chivalry."<sup>17</sup> Quixote is far from this wish of being close to society; as he feels much more comfortable outside this world and its rules. Food and rest are not important, but Sancho warns him, because he is the one who can feel the hunger or tiredness. "Sancho put him in mine that it was time to dine. His master answered that at present he had no need; but that he might eat whenever he thought fit. With this licence, Sancho adjusted himself the best he could upon his beast; and taking out what he carried in his wallet, he jogged on eating, behind his master, very leisurely, and

<sup>15</sup> Cervantes, *op. cit.*, p. 128.

<sup>16</sup> Jean Chevalier, Alain Cheerbrant, *op. cit.*, II, p. 333.

<sup>17</sup> Cervantes, *op. cit.*, p. 75.

now and then lifted the bottle to his mouth with so much relish, that the best fed victualler of Malaga might have envied him."<sup>18</sup>

Quixote keeps the rhythm of his chivalry life and nothing seems to stop him. It is not an easy target, as the ascetic characteristic of the game plays an important role: "Everywhere where the ideal of chivalry is served in the most pure way possible, the emphasis is on the ascetic element. [...] the wandering knight is just as the Templar, with no earthly connections and poor."<sup>19</sup> As we saw in the discussion of the symbol of the inn, food and rest are not important and neither the wounds made by the imaginary creatures (but in the real life there are cruel experiences, as we can see from the battle with the ewes and sheep for example); they are not difficult to endure: "I want your help and assistance; come hither to me, and see how many grinders I want, for it seems to me that I have not one left in my head."<sup>20</sup> The knight does not mind all these sufferings, allowing his body try many other pains, such as the one with Fierabras balm, the cure Quixote thought (according to what he had read) was suitable for the wounded knights, a cure which produced an even greater pain: "This done, he resolved immediately to make trial of the virtue of that precious balsam, as he imagined it to be; and so he drank about a pint and a half of what the cruse could not contain, and which remained in the pot it was infused and boiled in; and scarcely had he done drinking, when he began to vomit so violently, that nothing was left in his stomach; and through the convulsive reachings and agitation of the vomit, he fell into a most copious sweat: wherefore he ordered them to cover him and to leave him alone."<sup>21</sup>

### I read therefore I am

Edward Dudley is the key in the following interpretation of Don Quixote, so we can trace the origins of this Romance. "No han leido vuestras mercedes – respondio Don Quijote – los anales e historias de Inglaterra donde se tratan las

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 61: "In fine they passed that night among some trees, and from one of them Don Quixote tore a withered branch, that might serve him in some sort for a lance, and fixed it to the iron head of spear of what which was broken. All that night Don Quixote slept not a wink, ruminating of his lady Dulcinea, in conformity to what he had read in his books, where the knights are wont to pass many nights many nights together, without closing their eyes, in forests entertaining themselves with the remembrance of their mistresses. Not so did Sancho pass the night, whose stomach being full (and not of dandelion-water) he made but one sleep of it, and, if his master had not roused him, neither the beams of the sun that darted full in his face, nor all the melody of the birds which in great numbers most cheerfully saluted the approach of the new day, could have awaked him."

<sup>19</sup> Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 105: "This ideal of the noble warrior, having no goods, says William James still governs sentimentally, if not practically, the military and aristocratic view of life. We glorify the soldier as the man absolutely unencumbered. Owning nothing but his bare life, and willing to toss that up at any moment when the cause commands him, he is the representative of unhampered freedom in ideal directions."

<sup>20</sup> Cervantes, *op. cit.*, p. 132.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 120.

famosas fazanas del rey Arturo...?” (1.13)<sup>22</sup> “Have you not read, Sir,” replied Don Quixote, “the annals and histories of England wherein are recorded the famous exploits of King Arthur...?”<sup>23</sup> The answer of the knight when asked about what being such a knight meant frames perfectly the problem of reading. *Don Quixote* (the book) is about the problematic of reading and generally about the history of reading. This Romance was often named the story of the stories, a great metatext in which there were narrated questions about the nature of the language and the nature of the knowledge. Don Quixote becomes the symbol of the dilemma “how to be” in a world in which new ways of knowledge broke the traditional systems used so far. The appearance of the Romance as a new type of story can be seen as an answer to a certain challenge, and Don Quixote becomes the answer about the possibilities of knowing in the world. For the contemporary reader, remembering the old Romances is an even greater challenge, as the task is more difficult. For this new reader (as we are now when we read Don Quixote), the ability of reading has been influenced by a long tradition where the realistic stories are privileged. Even more than that, the critics tends to classify these Romances as a type of primitive narration, forgotten now because of the appearance of the realistic stories. Thus, this negative hermeneutics can be seen at work in *Don Quixote* – the work where the hero is classified as a madman. If the old chivalry books were not seen as critics had named them, false and deceiving and certainly not real, then the idea that the hero was mad would not be taken into consideration. It is not just a coincidence the fact that, this novel appears now in the seventeenth century “because its publication coincides with the development of the belief that the new scientific methodologies were the only reliable measure of an external reality.”<sup>24</sup> We respect the same rules today, knowing about chivalry books that are not to be taken into consideration, as they were found on the women’s reading shelves. In conclusion, in the seventeenth century, the Romance is not seen as a “serious” work, mainly because it belonged to the distorted view of women. The masculine critical view – also called the “serious” critical voices would deny such works. So, Cervantes himself replaces the fashion for Romance with the fashion of realistic novels.

The source of the narrative and the cause of Quixote’s adventures always find their start in the manner in which the novels should be read. First, we might find that everything happens because of Quixote’s wrong interpretation of the old chivalry books, and the madness of the hero is seen as a hermeneutic dislocation. However, it would be a mistake not to notice that the author’s interpretation of the madness is also part of this Romance and not an objective interpretation that the

<sup>22</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edited by Martin Alonso (Madrid: EDAF, 2009), p. 86.

<sup>23</sup> Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (English edition), p. 89.

<sup>24</sup> Edward Dudley, *The Endless Text: Don Quixote and the Hermeneutics of Romance* (Albany: State University of New York Press, 1997), p. 3.

reader must accept. This type of confusion can be cleared if the problems related to the hermeneutics are not extended from the theme of madness. One should also take into consideration the writing strategies and the narration itself. The “storytelling procedure, the scene of writing, within the text is presented as dependent upon his interpreting an undefined collection of source documents, the narrator's first action is also the first hermeneutic event.”<sup>25</sup> So, because the author knows the old documents and the old Romances, he cannot write his work with a detached objectivity. This précis problem of writing and narrative authority make us look for a close analysis of the hermeneutics of the Romance, either by observing the Celtic tales, in the Medieval Matter of Britain or in *Don Quixote*. Some of these Romances are built on a historical basis together with information from legends. Actually, the historical contributions have dethroned these Romances because history does not mention them. Thus, it is certain that Arthur's tales have nothing to do with history. In conclusion, we must search some place else the reason of the force of chivalry tales. “We now know that in their origins the narratives derived from a large store of Celtic tales, both Irish and Welsh that became available in the twelfth century to writers of French, such as Chrétien de Troyes and Marie de France.”<sup>26</sup> There were two genres of Celtic tales, which Dillon Myles and Nora Chadwick mention in *The Celtic Realms*: “*echtra* – the Gaelic word that Myles Dillon has shown to be the ultimate source for the romance term adventure with its Otherworld connotations, a meaning that survives in Chrétien and later writers, including Cervantes”<sup>27</sup> and *immrama* (voyages). More that in any other Gaelic tales, these mentioned ones describe situations in which the main characters meet with creatures of the Otherworld. The fated and fatal meeting of the main characters with the gods and goddesses works in such ways that they can never go back to their original identity. So, the everyday world of the hero changes and becomes forever inaccessible. Dillon and Chadwick mention that in the tales gathered around Arthur's name, the hero spends a little time fighting historical forces. They are rather involved in individual fights, involving forces of the Otherworld (giants or enemy enchanters). Actually, many of the Knights of the Round Table “are in themselves disguised deities who take the form of euhemerized heroes like Lancelot and Galahad”<sup>28</sup>.

We should also mention that in the original versions, Lancelot had nothing to do with Arthur or those from his court. He was the hero of another cycle of stories, just like Tristan was; only later there were made some connections with the Arthurian tales. The fact that Lancelot, unlike Arthur, was actually a god, tells us something about Don Quixote's choice of a role model.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> See also John Darrach, *The Real Camelot: Paganism and the Arthurian Romances* (London: Thames and Hudson, 1981), p. 56.

In the case of Romance, freedom is the creation of the law, and the law is a reason in action. Where there was no law, the reason appeared. The one who was outside the law, driven by his will or by another person's will, was forced into slavery.

As for women and their place in society – both in a theological view and a chivalry view of the time, she was either under or above reason. There were two symbols according to which the woman was seen: first it was Eve – the person who brought sin in the world, and the Virgin – the person who brought Salvation and hope. Still, the man is the one who plays the most important role, as freedom is the product of the male quality of reason – expressed through law.

The appearance of the new science brings new challenges for the old order of the old chivalry codes and emphasizes what belongs to the masculine and to reason. Those “rational” men are the only true men of the society, and the mad together with the knights belong to the vanishing order of Arthur's world. The old wisdom was concerned with “irrational love” and with enchantment, which are unaccepted now, in the new society. “Thus, Arthurian Romance, like women, is disenfranchised, while the history with its concern for the affairs of this world is not. Hence both fiction and women are of little concern in the affairs of men. This belief that Arthurian stories are contaminated with matters of women and the Otherworld is to have serious consequences for the status of literature in a society increasingly committed to privileging the rational male order. By the time of Cervantes the issue of the role of women and fiction reaches a second stage of conflictive intensity.”<sup>29</sup> So, there is no wonder that in the seventeenth century the suspicious voice of the fiction is even more serious in some of Cide Hamete's comments. Thus, Don Quixote is *mad*, because of the way he sees the literary genres; he does not agree to what his narrator wants to show and neither to the values of the time in which he is trapped.

This narrative space created by Cervantes has become a literary genre which started to be popular later as the modern novel. This would not have been possible if it had not been for the influence of the Romance and if the Celtic tales had not been discovered and analyzed. There it starts the narrative flow.

<sup>29</sup> E. Dudley, *op. cit.*, p. 7.



## MAP LABELLING IN *DESCRIPTIO MOLDAVIAE*

IOANA COSTA

*Societas Scientiarum Branderburgica*, afterwards known as Academy of Berlin, played a decisive role in the genesis of two major works Cantemir wrote in his mature age: *Descriptio Moldaviae*, a geographical, political and historical presentation of the Moldavian state, and *Historia moldo-vlahica*, an erudite work on the origins of the Romanians from Moldavia, Muntenia (*id est* Wallachia) and Transylvania. Considered as a unit with two inseparable facets, these writings put forward a horizontal, synchronic description of Moldavia and a vertical, diachronic one.

One extensive chapter (IV) of the first part of *Descriptio Moldaviae*<sup>1</sup>, on Geography of Moldavia, is devoted to the three regions: *Inferior Moldavia (incolis Czara de dzios dicta)*, *Superior Moldavia (incolis Czara de sus dicta)* and *Bassarabia*. Each of them is described according to an administrative division in *agri* and, for each *ager*, are mentioned the settlements – *urbes, oppida, munimenta/fortalia*.

This chapter (I.IV) includes 45 distinctive settlements, most of them towns and villages. The description format is surprisingly constant, so that these pages of *Descriptio* might be transformed into a collection of modern cards (the *fiche* type), with twelve segments:

- 1–2. geographical information, either placing the settlement inside the *ager*, or related to another settlement, frequently using precise data (distance units, compass reading); proximity to water;

<sup>1</sup> The oldest manuscripts (copies) of this work (A and B) are to be found in the Russian archives that inherited the Asiatic Museum of the Imperial Academy of Science in Sankt Petersburg; at present, they are included among the documents of the Oriental Institute of the Academy of Science in Petersburg (Fond 25, D. 7 and D. 8). These manuscripts got to be known to Romanian scholars by the end of the nineteenth century, throughout a copy made *manu propria* by I. C. Massim and, later, by Al. Papiu-Ilarian, that produced the first Romanian edition, bearing the marks of its epoch and particular circumstances. Another Latin manuscript is a copy dated around 1760 and, being the probable source of the German translation of Joh. Ludwig Redslob, 1769, corrected by D. Büsching, is to be considered a valuable witness-codex. From the eighteenth century dates a different copy (C, known under the name *Sturzanus*), work of a scholar, who intimately knew Latin language, that emended A and B. It has recently been published the first critical edition of *Descriptio Moldaviae*, accomplished by the late Prof. Dan Slușanschi.

3. etymology, whenever something interesting and/or plausible is to be said;
4. the protection facilities and/or, rarely, naturally protected settlements;
- 5–7. the status of the settlement: generic (including the commercial potential), political and religious;
8. historical events related to the settlement;
- 9–10. buildings and inhabitants;
11. decay from an illustrious status;
12. Cantemir's personal inquiries on the specific settlement.

Not all the data are to be found in every of the 45 descriptions, which, therefore, might seem irregularly accomplished. What is a loss in rigid information becomes a quality of a literary text that, covering the needs of a precise description, is to be read with constant interest and delight.

The driest and, not surprisingly, most recurrent information regards the proximity to water of each and every settlement. Though some of the “cards” lack the general geographical coordinates (considered somehow obvious), none of them lacks the aquatic element, except for those few that do not have a certain water source, with a known name, defined as variety (*flumen, rivus, rivulus* etc.). So: *Iassi is ad fluvium Bahluy, Tyrgul Frumos is ad eundem Bahluy fluvium, Roman is in confluenta Moldavae et Sireti fluminum, Washuy is ad hostium rivuli Washuy, ubi se in Barlad conicit, Tecuczio is ad fluvium Barlad, Czetate de Pamint is ad eandem ripam (id est, Barlad) Foczanii is ad amnem Milcow, Adziud is ad fluvium Sireth, Giergina is in orientali Sireti ostio, Falczii is ad Hierasum, Tigine is ad Tyratem, Kissnou is ad flumen Bicul, Orhei is ad fluvium Reut, Soroca is ad Tyratem, Hotin is equally ad Tyratem, Dorohoi is haud procul a Ziziae fluminis fontibus, Stephanestii is ad Hierasum* (with the historically relevant detail that the Turks, *expurgato amne*, established a *navale*, “dock”, and a *promptuarium*, “storehouse”), *Czernaucii is in boreali Hierasi ripa situm, Cozmin is ad amnem Cuczur, Radauz is ad eundem (id est, Suczava) amnem, Pietra is ad flumen Bistriciam, Bacovium is in insula Bistritziae fluvii, Causzenii is ad fluvium Botna* (with the supplementary remark that [*Botna*] *exiguum spatio eam regionem tangit*), *Tartarpunar is ad ripam Tyratis* (with another aquatic detail: [*rupi*] *e cuius radicibus fons limpidissimus emanat*), *Tint is ad flumen Ialpuh, Tobak – Pontum tangit, Akkierman is in ipso Ponti Euxini littore sita, Kilia is ad septentrionale Danubii ostium, Ismail* (the region, *ager*, and its fortress, identically named) – *interiores Danubii ripas legit, Cartal* (and *Isakcze*, jointly presented) *is ad Danubium, ubi Ialpuh flumen recipit, Renii is ad Danubium situm.*

Some of the settlements are named in direct connection to the water in the vicinity: *Barlad* is defined as *urbs ad fluvium cognominem, Niamcz* is *ad amnem*

*cognominem, Lapussna is ad rivum sunovnumon situm*; in few cases, there is no special remark, except for the obvious name overlapping: *Siret is ad [...] angulum Sireti fluminis sita, Trotusz is ad amnem Trotusz*.

Only five descriptions lack any information regarding water: *Kracsuma, Husz, Harlev, Cotnar, Pharaoni*.

By contrary, some towns are flourishing as a direct result of a water presence: *Galacz is emporium totius Danubii celeberrimum, nevertheless Stephanestii, vide supra, with navale and promptuarium*.

Explicitly or implicitly, the homonymy settlement/water works as an etymological explanation; *Suczava is ad amnem Suczava, qui ipsi et nomen dedisse videtur*.

Regarding etymologies themselves, there is a constant care toward a scientific approach and a neat marking of popular beliefs. Relevant or not, the second section, devoted to *Superior Moldavia*, except for the obvious one just mentioned, on *Suczava*, includes no etymological explanation. *Cantemir* briefly – and rather confidently – tells the legend of *Iassi*, as place originally inhabited by some old mill man (*seniculus quidam molitor*), named *Ioannes* and hypocoristically addressed as *Iassi*. Some etymologies are simple translations from or into Latin: *Tyrgul Frumos* is explained: *secundum etymon forum pulchrum; Czete de Pamint, i.e. civitas terrea appellata*; reversely, *Roman* is *Forum Romanum, Tartarpunar – id est puteus Tartarorum. Kilia* is etymologically interesting only in a previous stage: *olim Lycostomon, eodem nomine a Graecis nautis appellare solitum, quod lupinarum faucium instar undas eructare videretur*.

Some of the place names (mostly the apparent ones, meaningful) are explained in several languages: *Akkierman – incolis Cetatea alba, Romanis olim Alba Iulia, Graecis Monkastron, Polonis Biograd*.

For some of the settlements there are only registered the linguistic variants, such as: *Tigine – Turcis Bender; Soroca – olim Alchionia; Ismail, Moldavis olim Smil dictus; Renii olim Moldavis dictum, nunc Turcis Timarova; Kissnou* (on the *Bicul* river) – *vernacula lingua kieile Bykului vocant, id est the “Canyon of Bykul”*. Surprisingly, a place name like *Piatra* (*id est, “Rock”*), does not interest *Cantemir* etymologically, probably due to its obvious meaning (or, on the same basis, an unintentional error, a *lapsus*).

*Falczii* is of special interest to *Cantemir*, as he (*vide infra*) personally tried to establish the history of the place; the name is seen as a confirmation of his own opinion: *Falczii a Taiphalia corruptum esse*. His personal inquiry (*nostris curis*) implied an expedition: intrigued by a passage in Herodotus that somewhere in this region (*ad Hierasum tribus diebus ab Istro*) lived the *Taiphali* warriors and built a massive town, he sent (*misi exploraturos*) some

individuals to search for ruins or any other sign of historical testimonies; they found there deserted walls, ruined towers, fundamentals of fired bricks, arranged in an elliptical shape.

A similar field investigation is suggested by the end of *Cozmin* description: looking for some ruins eloquent about the founders, although he thoroughly researched, could not find any (*nulla ullibi potuimus reperire indicia*).

*Kissnou* is another place that interested Cantemir, mostly to contradict the common belief: in the vicinity there are some rocks thought to be human work (*humana industria*); his judgement could not accept that, given the dimensions of the rocks and the distance they cover. He prefers to mention a local legend, claiming that it was the work of Devil, meant to stop the flow of river *Bykul* (just as many voivodes tried to do, for a long time).

A different approach in Cantemir's explicit inquiry is a reference to a chronicler's work, maintained at a *livresque* level (unlike the Herodotus passage mentioned above): Nicolaus Costin, *scriptor Moldavus*, mentioned the old name *Olchionia* for *Soroca*, but Cantemir only found *Alchionia* and had no hint about Costin's source (*unde acceperit indagare non potui*).

The status of the described settlements is regularly (though not always) mentioned, in various degrees. *Iassi* is *totius metropolis Moldaviae*, is *sedes principatus* and there is *archiepiscopus Moldaviae*, though he is officially called *non Iassiensis, sed Suczaviensis*. *Suczava* itself is described as *olim metropolis, olim principis sedes, olim archiepiscopi sedes*, now ruled by *Hatmanus, sive supremus exercitus dux*.

*Hotin* is one of the greatest cities, *inter amplissimas Moldaviae civitates, non inmerito elegantissima munitissimaque Moldaviae civitatum appellari posit*; it used to be ruled by a prefect and, when Turks conquered it, by *pasza turcico*.

*Barlad* is *sedes Vornicii de Czara de dzios (procuratoris inferioris Moldaviae)*. In *Ager Czernauciorum*, the most important *oppidum (praecipuum)* is *Czernaucii*, ruled by *magnus Spatharus*.

*Wasluy* is *urbs, aliquando principum sedes*; is ruled by a *parcalabius*. *Tigine* is also *urbs*, and so is *Niamcz*; *Akkierman* is *urbs satis ampla*, ruled in Cantemir's time by a *Ianiczar Aga*. *Vrbs praecipua* is *Kilia*, not large, but famous for its commercial qualities (*emporium celeberrimum*, visited not only by neighbours, but also by traders from Egypt, Venice and Ragusa, *inde ceram et cruda boum coria solent abducere*), ruled by a *Nasir (quem inspectorem vulgari nomine diceres)* *Orhei* is an *urbs non adeo magna, sed elegans*. *Soroca* is *urbs praecipua* in its region (*Ager Soroccensis*), *parva quidem*.

*Kissnou* is *non magni momenti urbecula*.

*Roman* is *oppidum, sedes episcopalis*; is ruled by two *parcalabii*, named by the Prince. *Husz* is *oppidum exiguum, episcopi sedes*. *Tyrgul Frumos* is *oppidum*

*haud contemnendum*, ruled by a *parcalabium*, h.e. *commendans*. *Lapussna* is *praecipuum oppidum*, ruled by two *parcalabii*. Are also *oppida*: *Galacz*, *Falczii*, *Stephanestii*, *Botoszany* (that pays tribute to the wife of the Prince and is ruled by *camerarius dominae principis*), *Radauz* (also *sedes episcopalis*), *Piatra*, *Bacovium* (*sedes agri Bacoviensis*, praised for its fruits: *pomorum fructuumque ubertate celebratum*), *Ocna* and *Trotusz* (of no significance except the salt mines in the vicinity: *nulla re magis memoranda oppida quam egregiis salis meatibus, quae ibi in viciniis reperiuntur*), *Tobak*, *Tecuczio* is *oppidum parvum*, ruled by two *parcalabii*. *Dorohoi* is *oppidum non adeo nobile*, being *sedes* for the *vornicus de czara de sus*, id est *procurator Superioris Moldaviae*.

*Foczanii* is *oppidulum*, ruled by *starosta* (explained in a note: *eiusdem cum commendante ex lingua Polona significationis*).

*Adziud* is *non magni momenti oppidum*; *Harlev* is *non magni nominis oppidum*, ruled by a *parcalabius*; *Cotnar* is *oppidum* of no significance but its vineyards: consequently, it is ruled by *magnus Paharnicus*, id est *Pincernar*.

*Ismail* is a *munimentum*, ruled by a *Muteweli*; *Cartal* is a *fortalitium*, ruled by a *Dizar*, h.e. *commendans*; *Isakcze* is a *fortalitium non magni nominis*; a similar status has *Renii*, ruled by a *praefectus* whose title is register in various languages: *vulgo Beszliagasi vocatus, silistrensi Bassae, qui semper Seraskier esse solet*.

Only one *pagus* is mentioned, for a good reason, being a family property: *Pharaoni* is *praecipuus Cantemirorum pagus*.

*Czetatea de Pamint* is defined by its own name: *civitas (terrea)*.

Nothing about: *Kracsuna*, *Giergina*, *Kozmin*, *Siret*, *Causzenii*, *Tartarpunar* (except for some ancient ruins: *rudera antiquissimae civitatis*), *Tint*.

Special mentions regarding the inhabitants are mostly on massive displacements and/ or ethnic or religious minorities. In *Roman* were located inhabitants coming from *Smedorova*; in *Cotnar* are people *catholicae religionis*. In *Bacovium* is a catholic bishop, *Bacoviensis nominator*, given the numerous catholic people brought here by Stephan the Great, after defeating Mathia, king of Hungary; similarly, in the vicinity, *Pharaoni*, are more than 200 catholic families. *Kilia*, famous trade centre, is home for Turks, Jews, Christians, Armenians and other populations.

The 45 description cards to be extracted from Cantemir's chapter on towns and villages of Moldova are both scientifically uniform and literarily appealing. They gain their full meaning when strictly related to the map designed by Cantemir: this map accompanied the text of *Descriptio Moldaviae* – as much as the copying and printing means were available – and, nevertheless, circulated independently, as the first real map of the country, contributing to the fame of its author as praised cartographer. Chapter I.IV is to be seen basically as a corpus of information for labelling the map.

**BIBLIOGRAPHY**

1. Demetria Cantemirii, Principis Moldaviae, *Descriptio antiqui et hodierni status Moldaviae/ Descrierea stării de odinioară și de astăzi a Moldovei*, edited and translated by Dan Slușanschi, Bucharest, Institutul Cultural Român, 2006.
2. Demetria Cantemirii Moldaviae Principis, *Descriptio antiquae et hodierni status Moldaviae/ Descrierea Moldovei*, translated by Gh. Guțu, introduction by Maria Holban, historical commentaries by N. Stoicescu, cartographical study by Vintilă Mihăilescu, index by Ioana Constantinescu, notes by D. M. Pippidi, Bucharest, Editura Academiei, 1973.
3. Dimitrie Cantemir, *The Salvation of the Wise Man and the Ruin of the Sinful World [...]*, edited, translated, notes and indices by Ioana Feodorov, Bucharest, Editura Academiei, 2006.
4. *Călători străini despre țările române*, volumes VII and VIII, edited by Maria Holban, Maria Matilda Alexandrescu-Dersca Bulgaru and Paul Cernovodeanu, Bucharest, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980 and 1983.
5. Ștefan Lemny, *Cantemireștii. Aventura europeană a unei familii princiare din secolul al XVIII-lea*, Iași, Polirom, 2010.

# “DIE SPRACHE IST DAS ELEMENT, IN WELCHE UNSRE ABGESONDERTEN BEGRIFFE LEBEN UND WEBEN” – MOSES MENDELSSOHN AND KARL KRAUS AND LANGUAGE

MANUELA ANTON

1. In the *Introduction* to the essay awarded by the Royal Prussian Academy of Sciences in 1763, *Abhandlung über die Evidenz in metaphysischen Wissenschaften*, Moses Mendelssohn asserts that the question whether metaphysical truths are able to have the same sort of evidence as mathematical truths has arisen out of the weakness of philosophy when confronted with time. The author points out that – as compared with the poetry, historical and literary-critical writings and works of arts (or at least a part of them) of the former times, which are able to be useful to the current culture – philosophy lacks the capacity to transcend limits of a certain age and eventually of a certain nation in which it was created.<sup>1</sup> What is significant in Mendelssohn’s depiction of this state of things is that here we find not only a simple criticism (condemnation), but also an attempt to explain why in spite of the fact that a number of important materials might be identified within the past famous philosophical systems, there would be not of any value to make an effort to uncover them from the debris of the fallen walls. Thus, the conclusion would be that the sensation of beauty and of order or of taste are changeless and authentic in comparison with the unsteadiness and lack of authenticity of the reason and convictions on which philosophical truths are grounded.<sup>2</sup>

To my judgement, the failure<sup>3</sup> of the European mind to make use of the *Lehrgebäude* of the previous epochs – this meaning in fact the inability to perceive, to rebuild the cohesion of these systems of thought –, is put in a slightly different,

<sup>1</sup> “Man macht der Weltweisheit gemeinlich den Vorwurf, daß in ihren Lehren niemals eine sonderliche Ueberzeugung zu hoffen wäre, weil in jedem Jahrhunderte neue Lehrgebäude empor kommen, schimmern und wieder gehen. Die Gedichte, die Reden, die historischen und kritischen Schriften, die Bildsäulen und übrigen Kunststücke der Alten, werden noch in unsern Tagen als Meisterstücke bewundert, und zum Theil noch mit grösserm Nutzen studiret, als die Natur selbst. Allein die philosophischen Schriften der vorigen Zeiten sind in unsern Tagen fast unbrauchbar geworden.” In: Moses Mendelssohn, *Abhandlung über die Evidenz in metaphysischen Wissenschaften*, Berlin 1786, p. 3–4.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 4: “... hat sich den Geschmack seit dem Homer noch so erhalten noch so erhalten, da unterdessen die Vernunft mit jedem Menschenalter ihre Gestalt verändert...”

<sup>3</sup> A failure as it was understood in the Prussian Royal Academy milieu of the middle of the eighteenth century.

though complementary, light twenty years later, in *Jerusalem oder über religiöse Macht und Judentum* (1783). I refer to the distinction made by Mendelssohn between *eternal* and *temporal, historical* truths. While in his argumentative scheme the author reascertains mathematics with the status of “eternal truth”,<sup>4</sup> he seems not to be so enthusiastic – as he was twenty years earlier – in regard to the evidence, or better to say, the hope to prove the evidence of philosophical truths.

In order to demonstrate the indelible character of metaphysics, the goal being to avoid its (continual) turn into something worthless, in the *Abhandlung* there is denounced metaphysics’ reliance upon arbitrary signs, *id est* the lack of coincidence between the sign and what is signified.<sup>5</sup> A mature Mendelssohn expresses scepticism (though, as his entire work shows, he was not a sceptical person) in regard to the possibility to establish a bridge between concepts (*Begriffe*) and the actuality which they are meant to articulate, a task which was considered to be fulfilled in the *Abhandlung* (hence the prize of the Royal Prussian Academy of Sciences). This statement we find in the work *Morgenstunden oder Vorlesungen über das Daseyn Gottes* (1785): “Ich fürchte, daß am Ende der berühmte Zwist der Materialisten, Idealisten und Dualisten auf einen bloßen Wortstreit hinauslaufen würde, der mehr eine Sache des Sprachforschers, als des Speculativen Weltweisen ist. Mich würde dieses nicht sehr befremden. Es wäre nicht die erste berühmte Streitfrage, um welche die Menschen sich veruneinigt, ja einander gehaßt und verfolgt haben, und die am Ende auf eine bloße Wortfehle hinauslief. Die Sprache ist das Element, in welche unsre abgesonderten Begriffe leben und weben. Sie können dieses Element zur Veränderung abwechseln, aber verlassen können es nicht, ohne Gefahr den Geist aufzugeben”.<sup>6</sup>

In my opinion, Mendelssohn’s late reticence towards the status of philosophy as “eternal truth” imprisons philosophy within the boundaries of positivistic research. In this case, philosophy would be examined as a manifestation of a certain nation in a specific period of time.

What I am trying to do is to illustrate in a concise form one of the ways in which Moses Mendelssohn developed his thoughts regarding the role of language in the intellectual debate. His *Sprachphilosophie* gets shape in one of his first

<sup>4</sup> “Die Lehren der ersten Gattung, oder die nothwendigen Wahrheiten gründet sich auf *Vernunft*. d. i. auf unveränderlichen Zusammenhang und wesentliche Verbindung zwischen den Begriffen, vermöge welcher sie sich einander entweder voraussetzen oder ausschließen. Von dieser Art sind alle mathematische und logische Beweise. Sie zeigen alle die Möglichkeit oder Unmöglichkeit gewisse Begriffe in Verbindung zu denken.” Cf. Moses Mendelssohn, *Jerusalem oder über religiöse Macht und Judentum*, Berlin 1783, p. 34–35.

<sup>5</sup> “... erstlich fehlet der Weltweisheit bis jetzo noch das Hülfsmittel der wesentlichen Zeichen. Alles ist in der Sprache der Weltweisen noch willkürlich. Die Worte und ihre Verbindungen führen nichts bey sich, was mit der Natur und Verbindung der Gedanken wesentlich übereinkäme. Daher häufen sich die Erklärungen bis ins Unendliche, und eine demonstrative ausgeführte Weltweisheit erlangt, dem ersten Anblicke nach, das Ansehen eines eiteln Wörterkrams.” Cf. Mendelssohn, *Abhandlung* (as in note 1), p. 53.

<sup>6</sup> *Gesammelte Schriften*, volume 3/2, Berlin 1929, p. 61.



published essays in 1756: the preface to the German translation of the Jean Jacques Rousseau's *Discourse sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Nearly all the other works reveal the process of reception by Mendelssohn of the essential Enlightenment theories on language and signs built up, for example, by John Locke, Gottfried Leibniz, Christian Wolff and Étienne Bonnot de Condillac as well as his own contribution to the language studies.

2. The background on which I develop my idea is that of the misbegotten issues in intellectual history which have been produced by linguistic confusion and the ways in which two thinkers of two different ages, Moses Mendelssohn and Karl Kraus, struggle for the "reconciliation" of the sign with what is signified. My assumption is that reading together these two brilliant thinkers will lead to a better understanding of what makes their destinies different. On the one hand, the optimism and enthusiasm of the Enlightenment age which opened the field to tolerance and emancipation of the Jews and, on the other hand, the destruction of language in the first decades of the twentieth century which closed this field.

3. Between June 1921 and December 1932, Karl Kraus published in *Die Fackel* the articles, glosses and notes regarding the problem of language criticism. The first issue (No. 572–576) appeared as "Inhalt: Zur Sprachlehre". All these texts, together with some of the earlier time, have been gathered in a volume which was published after the death of the author entitled *Die Sprache*. The language matters in this series of contributions are treated not only in a satirical manner, but also with pedagogical goals. This latter intention was outlined in a project of the last years of Kraus's life which would have been developed "durch Errichtung eines Sprachseminars, das dem Zweck diene, durch Vorführung von Greueln der Satzbildung den Möglichkeiten und damit den Geheimnissen der abgründigsten und tiefsten Sprache näherzukommen, deren unzüchtiger Gebrauch zuden Greueln des Bluts geführt hat".<sup>7</sup>

According to Eric Voegelin, the work of Kraus as publicist as well as writer is of immense importance in understanding the politics and the role played by the press in the dissolution of the German and Austrian society, a process which paved the way for National Socialism. The position of Kraus of what Voegelin has called "regaining language" is to be seen in the context of the destruction of the German language during the Imperial period of Germany after 1870. The struggle against the alteration of language in the literature and especially through the press, *id est* "regaining language" meant "recovering the subject matter to be expressed by language", this being "part of the resistance against ideologies, which destroy language inasmuch as the ideological thinker has lost contact with reality and develops symbols for expressing not reality but his state of alienation from it".<sup>8</sup>

<sup>7</sup> *Die Fackel*. No. 890, p. 168. *Apud* Kurt Krolop, *Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus*. Berlin 1987, p. 50.

<sup>8</sup> Eric Voegelin, *Autobiographical reflections*. edited by Ellis Sandoz, Baton Rouge/ London 1989, p. 17–18.

## SELECTED BIBLIOGRAPHY

**On Moses Mendelssohn****a. Primary sources**

Mendelssohn, Moses: *Johann Jacob Rousseau Bürgers zu Genf Abhandlung von dem Ursprunge der Ungleichheit unter den Menschen, und worauf sie sich gründe; ins Deutsche übersetzt mit einem Schreiben an den Herrn Magister Lessing und einem Briefe Voltaires an den Verfasser vermehret*, Berlin 1756.

*Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, edited by Friedrich Nicolai and Moses Mendelssohn, Leipzig 1757–1765 (12 issues). (Modern edition: *Rezensionsartikel in „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste“*, in *Gesammelte Schriften*, volume 4, edited by Eva J. Engel, Stuttgart–Bad Cannstatt 1977.)

*Briefe, die neueste Litteratur betreffend*, edited by Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn et al., Berlin 1759–1765 (25 issues). (Modern edition: *Gesammelte Schriften: Jubiläumsausgabe*, volume 5, part 3, edited by Eva J. Engel, Michael Albrecht, Stuttgart–Bad Cannstatt 2004.)

Mendelssohn, Moses: *Abhandlung über die Evidenz in metaphysischen Wissenschaften*, Berlin 1764.

Idem: *Gesammelte Schriften: Jubiläumsausgabe*, volume 2: *Schriften zur Philosophie und Ästhetik*, edited by Fritz Bamberger and Leo Strauss, Berlin 1931; volume 3, part 1, Berlin 1932; volume 3, part 2, edited by Leo Strauss, Stuttgart–Bad Cannstatt 1974.

Idem: *Rezensionsartikel in „Allgemeine deutsche Bibliothek“ (1765–1784): Literarische Fragmente*, volume 5, part 4, edited by Eva J. Engel, Michael Albrecht, Stuttgart–Bad Cannstatt 2003.

Idem: *Jerusalem oder über religiöse Macht und Judentum*, Berlin 1783.

**b. Secondary literature**

Knobloch, Heinz: *Herr Moses in Berlin. Auf den Spuren eines Menschenfreundes*, Berlin 1993.

Ricken, Ulrich: „Begriffe und Konzepte für Aufklärung. Zur Problematik einer Begriffsgeschichte als vergleichende Lexikologie der Aufklärung“. In: Siegfried Jüttner/ Jochen Schlobach (eds.), *Europäische Aufklärung(en). Einheit und nationale Vielfalt*, Hamburg 1992, p. 95–105. (= Studien zum achtzehnten Jahrhundert; 14.)

Sorkin, David: *Moses Mendelssohn und die theologische Aufklärung*, translated from English by Peter van Suntum, Series: *Jüdische Denker*, volume 4, Wien 1999.

Strauss, Leo: *Jewish Philosophy and the Crisis of Modernity: Essays and Lectures in Modern Jewish Thought*, edited by Kenneth Hart Green, Albany 1997.

Idem: *The Early Writings (1921–1932)*, translated and edited by Michael Zank, Albany 2002.

**On Karl Kraus****a. Primary sources**

On-line digital edition of the entire collection of *Die Fackel* (1899–1936; 922 issues); a project of the Austrian Academy of Sciences.

Kraus, Karl: *Die letzten Tage der Menschheit*, Vienna 1918.

Idem: *Literatur und Lüge*, Vienna 1929.

Idem: *Die Sprache*, edited by Philipp Berger, Vienna 1937.

Idem: *Die dritte Walpurgisnacht*, edited by Heinrich Fischer, München 1952.

**b. Secondary literature**

Carr, Gilbert G./ Edward Timms: *Karl Kraus und „Die Fackel“: Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte – Reading Karl Kraus*, München 2001.

Klemperer, Victor: *LTI – Notizbuch eines Philologen*, Stuttgart 2007.

Kohn, Caroline: *Karl Kraus le polémiste et l'écrivain, défenseur des droits de l'individu*, Paris 1962. (= Germanica; 3.)

Krolop, Kurt: *Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus*, Berlin 1987.

Reitter, Paul: *The Anti-Journalist: Karl Kraus and Jewish Self-Fashioning in fin-de-siècle Europe*, Chicago, Ill. London 2008.

Szczesniak, Dorota: *Zum Aphorismus der Wiener Moderne: Arthur Schnitzler, Hugo von Hoffmannstahl, Karl Kraus*, Stuttgart 2006.

Voegelin, Eric: *Autobiographical reflections*, edited by Ellis Sandoz, Baton Rouge/ London 1989.

Zohn, Harry: *Karl Kraus and the Critics*, Columbia, SC 1997.

# BILAN DE LA FRANCE CULTURELLE D'APRÈS LA GRANDE GUERRE, DANS LES LETTRES DE MICHEL RALEA, ENVOYÉES À LA REVUE « VIAȚA ROMÂNEASCĂ » (1920–1923)

CRISTINA BALINTE

## L'eupéisme au service de la « culture nationale »

C'est à partir de 1919 qu'ayant accompli à l'Université de Jassy ses études à triple formation, en philosophie, lettres et droit, Michel Ralea<sup>1</sup> part pour Paris, encore le noyau européen principal de rayonnement culturel, afin d'y poursuivre le doctorat, dans le cadre très élevé de l'École Normale Supérieure.

D'une mentalité perméable aux mouvements d'idées, soient-ils d'ordre social, politique ou scientifique, mais sans prouver le penchant vers les rigidités de compréhension littérale d'un doctrinaire, il se montre du côté de l'idéologie connue sous le nom de « poporanism », la variante roumaine située dans la ligne des courants apparentés qui vont du « narodnicisme » au « populisme ».

Des réverbérations de l'époque des Lumières, ils touchent sur l'impératif de l'éducation des couches sociales humbles, c'est-à-dire les paysans – pour les sociétés agrariennes, les ouvriers – pour les sociétés industrielles. Dans le domaine de la création, par rapport au passé, il y a une demande claire: moins d'idylle en représentation, plus de réalisme, y compris (et permis) celui régi par l'émotionnel. Toutes ces initiatives organisées d'éclaircissement sont finalement dirigées vers le but généreux de la formation d'une « culture nationale », non plus mise à jour par un processus artificiel d'emprunt des modèles, mais par le réglage du métabolisme interne, national, en fonction de la *connaissance* de l'ensemble des éléments qui composent le contexte du présent auquel il faut s'adapter « démocratiquement et moralement ».

Si l'on regarde la déclaration faite par les membres de la rédaction de « Viața românească » [« La Vie roumaine »], dans le premier numéro d'après la Première Guerre Mondiale, on est saisi par l'importance accordée au « point de vue démocratique et moral », à l'« esprit démocratique » et au « désir de se mettre au service de la morale et de la beauté », par la défense de la « liberté de pensée » et du « talent », même si ce dernier revient également, qu'on le veuille ou non, à l'« écrivain réactionnaire et immoral »<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> On emploie le nom sous lequel l'auteur roumain, Mihai D. Ralea, a été connu en France.

<sup>2</sup> Voir *Miscellanea. L'année XII*, dans «Viața românească», tome XLII, année XII, no. 1–3, Jassy, 1920, p. 160–161.

Il est évident que par rapport à la modernisation à tout prix, la voie proposée par « Viața românească » suppose la lenteur de l'assimilation des modèles par un peuple pas assez préparé de les recevoir et de faire la distinction entre ce qui lui est vraiment nécessaire pour progresser et ce qui va naturellement pour une culture, mais ne convient pas à l'état organique d'une autre.

Quoique la déclaration ci-mentionnée ne reconnaisse pas avoir « professé un programme »<sup>3</sup>, dans les pages de « Viața românească », et qu'elle rejette l'hypothèse d'avoir « donné des recettes »<sup>4</sup>, il n'est pas très difficile à observer qu'ainsi comme se passe-t-il d'habitude, les résultats vont exprimer le contraire. Au moins pour le côté programmatique.

### **Le sens d'une correspondance. Enseignement utile/ enseignement futile**

Il est maintenant le moment d'insérer dans la discussion le cas des *Lettres de Paris*, envoyées par Michel Ralea à la rédaction de « Viața românească », pendant son stage doctoral. La série commence en 1920 et va s'achever au 1923, avec le retour de leur auteur dans le pays.

Dans l'édition quasi-complète des œuvres de Michel Ralea, génériquement intitulée *Écrits*, elles couvrent la section « littérature étrangère » (tome 2) et le groupage « Lettres de Paris. Lettres d'Allemagne » (tome 3)<sup>5</sup>. Selon ces rapprochements des genres, on est invité de leur faire soit une lecture en termes d'une contribution roumaine dans l'analyse de quelques parties de la littérature universelle (sur *Les cloportes*, de Jules Renard, *La pécheresse*, d'Henri de Reignier – l'éditeur laisse à côté de cette sélection les rends-comptes sur *La symphonie pastorale*, d'André Gide, et *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, de Marcel Proust, en découpant en fragments une lettre toute entière centrée sur « la littérature » comprenant « les publications de l'année »<sup>6</sup>), soit une lecture en termes de ce qu'on nomme « l'imagologie » – l'image que le voyageur étranger (le doctorant roumain, Michel Ralea) se fait d'un espace culturel (disons la France).

Il ne faut pas montrer une perspicacité trop grande, afin de constater que les deux perspectives sont très redevables à leurs limites et qu'elles perdent de vue, peu à peu, la contextualisation. Les idées de Ralea sont brillantes, dans l'acuité dont il fait l'exercice pour saisir les mécanismes culturels et donner des caractérisations exactes. Il n'est pas trop dire si l'on considère comme un critique-diagnosticien qui se fait plaisir d'observer, d'ériger ses constats dans une fiche d'observation, de décrire les manifestations et d'en tirer les conclusions qui s'imposent.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 161.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 160.

<sup>5</sup> On cite l'édition en sept volumes de N. Tertulian et Florin Mihăilescu, Mihai Ralea, *Écrits*, Ed. Minerva, Bucarest, 1972–1989.

<sup>6</sup> Il s'agit de la « lettre » du tome XLIV, année XII, 1920, p. 286–292.

Dans les lettres envoyées à « *Viața românească* », Michel Ralea joue le rôle du médiateur qui reçoit l'information, la pèse et la donne plus loin à un public qui doit être familiarisé avec les points-forts de la culture européenne. De plus, ses « lettres » s'inscrivent sinon dans un « programme », alors dans une « politique » de la revue. Il faut savoir que Ralea fait dans « les lettres de Paris et d'Allemagne » des correspondances pour la rubrique nommée comme telle de « *Viața românească* ». Il n'est pas seul dans cette activité, et pas le seul qui écrive des « lettres de Paris » pour la rédaction de « *Viața românească* ».

Dans la collection de la revue, il y a pour la même période (1920–1921) des correspondances porteuses surtout d'informations culturelles, mais pas seulement de ce domaine, publiées sous le titre de « lettres de... », envoyées aussi de Florence, par Al. Dem Marcu (*Lettres florentines*), et de Londres, par Dragoș Protopopescu (*Lettres de Londres*). Un autre élément qui frappe: les *Lettres de Paris* continuent après le retour de Ralea à Jassy, cette fois, envoyées par l'historien Andrei Oțetea.

Ce sont des détails significatifs pour l'existence d'une tendance bien définie d'action culturelle de la part de « *Viața românească* », en vue de faire connaître en Roumanie les mouvements d'idées européennes occidentales. Lire, connaître et puis discerner; faire le choix entre ce qui va ou non à une « culture nationale », entre l'enseignement utile et l'enseignement futile pour la nation.

### **Le voyageur et son époque**

À la manière d'Usbek, le personnage des *Lettres persanes* de Montesquieu, Ralea découvre Paris, pas celui des Lumières, mais la ville-Lumière d'après la Grande Guerre de 1914–1918. Il tombe sur une société bouleversée qui cherche pourtant de retrouver son rythme et l'équilibre. Il y a des alliances politiques fulgurantes, des héros, des combattants, des militants, des opportunistes. C'est un monde fragile qui s'efforce à l'oubli de la guerre, du passé, et de s'assurer l'avenir, même par le recours désespéré aux solutions qui ne rejettent pas les utopies. Encore sous les effets de la souffrance collective récente, les arts et les disciplines humanistes continuent leurs vies. Chancelants au début, ils se revitalisent au cours des années suivantes.

La série des *Lettres de Paris* de Michel Ralea commence par quelques descriptions de la vie politique, sociale et économique. Ce sont des « généralités » sur l'état des gouvernements qui changent et sur la politique intérieure et extérieure de la France. De temps en temps, l'auteur décide d'insérer des réflexions traitant de la condition des intellectuels et de la destinée future de la littérature française: « Après les nécessités communes de la guerre, *l'union sacrée* est en voie de dissolution. Les financiers ont repris leurs spéculations écervelées. Les ouvriers se baignent dans la haine et s'opposent partout par leur recette: la grève. Les paysans, enrichis à la suite de la guerre se contentent dans la vie commode du jour au lendemain. Mais les intellectuels restent isolés et impuissants. [...] Et de toute façon

ils sont les prolétaires véritables d'aujourd'hui. Doués d'une imagination qui peut concevoir toutes les finesses du bonheur et en même temps dépourvus de tout pouvoir de réalisation matérielle, ils sont les plus malheureux des mortels. [...] Les temps actuels ne sont pas propices aux intellectuels. La littérature change des prédilections. Devant ses souffrances, la culture française se dirige vers un mysticisme puissant. Le problème du bonheur s'impose. Or toutes les débats sur le bonheur ne peuvent être que mystiques »<sup>7</sup>. Le constat s'accompagne comme chez le héros persan de Montesquieu par un regard critique. Au-delà de toute la rhétorique utilisée, Ralea essaie de transmettre une attitude devant les faits et les événements pris en considération.

La lettre publiée dans le numéro 7-10/ 1920 de « Viața românească » s'agit d'abord de la littérature et, dans sa deuxième et dernière partie, de la présentation du politicien socialiste Alexandre Millerand. Avant qu'il passe en revue dans des rends-comptes de courtes dimensions, presque des notices, les principales parutions de l'année, Michel Ralea se dédie à un plaidoyer pour la cause de la lecture, une coutume essentielle à la vie de l'intellectuel: « La littérature est *le premier amour* de chaque intellectuel. On avait à raison dit qu'ils sont monstrueux les gens qui n'avaient pas écrit de vers à 18 ans. – Après quelque temps, d'une façon brutale et impitoyable, la vie nous oblige à rompre cette mésalliance, étant donné que, dans son empire, l'idylle est un chapitre antipathique. Notre planète humble ne connaît pas encore la république aristocratique de Renan où les poètes occupent les places les plus importantes. De la jeunesse, des spécialisations arides rappellent à l'adolescent la règle du type jésuite que *la vie n'est pas un roman*. Mais on ne peut pas étouffer la vraie nature. La preuve est que poussé loin, au fond de l'âme, le besoin de littérature surgit violemment, comme un fantôme, à n'importe quel âge. On peut se guérir du goût de commettre des vers, mais on ne trouve jamais de remède au besoin vital de lire »<sup>8</sup>.

Ce qui suit à cette défense de la dignité de celui qui aime ardemment la littérature c'est une sorte de liste annotée de lectures, comprenant des nouveautés éditoriales, comme le roman posthume de Jules Renard, *Les cloportes*, le roman de salon d'Henri de Reignier, *La pécheresse*, le roman d'aventures de Pierre Benoît, *Pour Don Carlos*, le roman d'André Gide, *La symphonie pastorale*, le Grand prix de l'Académie Française pour le roman – André Corthis, *Pour moi seule*, et finalement le Goncourt de l'année – le roman de Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*. La description résumable du contenu laisse parfois la place à la voix du critique-diagnosticien qui dans une image à retenir ou une phrase synthétique donne la conclusion

<sup>7</sup> «Viața românească», tome XLIV, année XII, no. 4-6, p. 300-301 [la lettre est signée Mihai D. Ralea et porte, au début, la date « Juin, 1920 »].

<sup>8</sup> « Viața românească », tome XLIV, année XII, no. 7-10, p. 287 [la lettre signée Mihai D. Ralea porte la date « Octobre, 1920 »].

décisive: « un panthéiste du détail. [...] Il se sentait bien à l'aise dans la ménagerie des animaux qu'il avait ramassés autour de lui. Cela lui servait comme société. De cette façon, si Mirbeau est mort seul, comme tous les gens sans foi, le cercueil de Renard a été poursuivi, dans le cortège, par un enfant, plusieurs paysans et quelques pauvres animaux qui plaignaient un ami.<sup>9</sup> » (sur Jules Renard); « André Gide est l'un des talents les plus originaux et remarquables de la France contemporaine. Le mélange de mysticisme religieux, d'idéalisme et de raffinement purement esthétique, semblables à Oscar Wilde ou Théophile Gautier, donnent à sa physionomie une caractéristique toute personnelle. [...] Il faut être lu.<sup>10</sup> »; « Nous avons à faire avec une sensibilité délicate qui aime la minutiosité microscopique, qui au modèle de Zola décrit en 20 pages le coin d'une chambre ou la toile d'une araignée. [...] L'ambition de l'auteur est celle de devenir un néo-classique, – de réagir normalement contre l'insanité littéraire.<sup>11</sup> » (sur Marcel Proust).

La correspondance de Michel Ralea s'enchaîne tout au long de 1921. Dans le numéro 1–3 de « *Viața românească* », on publie un collage d'informations comprenant un bilan-analyse de la « situation politique des derniers mois », recevant un verdict immédiat pour la société française: « l'harmonie intérieure actuelle est gravement menacée [...]. L'élément moral reste impuissant devant la loi de fer de la désorganisation économique de l'Europe toute entière. De l'Orient bolchevique jusqu'aux frontières de la France, la famine croissante demande d'autres lois et d'autres organisations<sup>12</sup> ».

Comme d'habitude, Ralea se réserve une bonne partie du discours aux questions culturelles; dans la même lettre, son intérêt vise le Quartier latin, l'enclave estudiantine et intellectuelle présente qui avait vécu, à son opinion, trois vies: celle de la noblesse, celle des cafés artistiques et de la bohème décadente, celle d'un milieu universitaire rigide. Certes, il y a des images percutantes sur le lecteur, des tournements des phrases qui frappent sinon le sens esthétique, au moins la curiosité, mais la conclusion s'avère vibrante, dans son tragisme: « la vie intellectuelle est séchée par la monopolisation impérieuse des soucis économiques

<sup>9</sup> Idem, p. 288.

<sup>10</sup> Idem, p. 290–291.

<sup>11</sup> Idem, p. 291. Cette perception sera corrigée dans une note de l'étude Marcel Proust, paru toujours en « *Viața românească* », tome XLVII, année XV, no. 7–9, p. 195–207: « *Mea culpa* est une pose de l'humilité vaniteuse. J'aurais voulu l'éviter. Je me demande des excuses si je me vois quand même obligé d'y faire le recours. Dans une *lettre de Paris*, envoyée à la revue *Viața românească*, découragé dans une première tentative de lecture par le style difficile, en apparence, de Proust, j'ai écrit des mots – il faut le reconnaître – injustes sur ce grand écrivain. Ensuite, intrigué par une page remarquable citée par le critique A. Thibaudet, j'ai attentivement repris la lecture faite là trop en hâte. Après les 50 pages – le lecteur peut l'essayer à son tour – j'ai été assez recompensé de l'effort déposé ».

<sup>12</sup> « *Viața românească* », tome XLV, année XIII, no. 1–3, p. 278 [lettre signée Mihai D. Ralea].

et sociaux que la guerre avait laissés. La sérénité des siècles d'un intellectualisme désintéressé n'est pas un trait de nos jours »<sup>13</sup>.

Une étude impeccable d'imagologie culturelle avant-la-lettre nous offre le texte inclus dans le numéro suivant de la revue. Il a comme thème les *Caractéristiques ethniques* des français, leurs marques de la civilisation. L'auteur ne se cache pas son étonnement, en découvrant qu'une partie considérable des étrangers avouent fréquemment qu'ils se sentent proches de l'esprit français. Alors comment expliquer tout cela? Selon Ralea, « le Français s'approche plus que toute autre nationalité de *l'homme générique*, abstrait, de *l'homme-en-soi*, de n'importe quand et n'importe où<sup>14</sup> » [...] « en France, dès le début, chacun se reconnaît en quelque chose. On peut dire que ce pays est une succursale de l'humanité, un résumé logique et en quelque sorte artificiel de toute la catégorie humaine.<sup>15</sup> »

Avant qu'il essaie de définir « l'esprit roumain » ou « l'âme moldave », Michel Ralea s'exerce dans la définition de l' « esprit français »: celui-ci est caractérisé par « une série des formules impersonnelles, qui transforment la clarté en évidence », « une série des mœurs qui manquent entièrement de personnalité »<sup>16</sup>.

Comme on a affirmé auparavant, on a à faire avec un critique-diagnosticien qui s'abandonne très rarement à l'enthousiasme, en préférant de regarder les visages diverses de la société du regard le plus objectif possible. Même s'il est bien évident que Ralea a un penchant pour la culture française, cela n'est pas du tout suffisant pour l'épargner d'un constat peu commode: « Aujourd'hui, son orgueil ressemble à celui du noble ruiné qui préfère de ne pas manger que de donner un bon pourboire. La France ne peut pas jouer le rôle du sage écolier. Elle croit qu'elle n'a plus à apprendre de l'extérieur. Tout ce qui a été bon à dire a été déjà séché par ses génies nationaux; sa vie d'aujourd'hui se maintient tout entière grâce au passé. [...] Pétrifié dans le geste généreux du semeur, il [*le peuple français*, n.m.] ne veut pas humilier son orgueil dans la platitude de l'imitation. Comme le chevalier d'autrefois, résigné et héroïque, il se prépare tout seul l'asphyxion au moyen de laquelle il veut mourir »<sup>17</sup>.

Plus loin, dans une autre lettre, Michel Ralea s'arrête sur ce qui fait la gloire culturelle de la France. Le *Bilan de la philosophie française contemporaine* atteint ce point-fort et sensible de l'esprit français. Le critique lui remarque « la fixité » qui a de l'influence sur « la catégorie la plus invariable d'une société: les mœurs ». Il attire l'attention qu' « on ne connaît jamais la psychologie ou le caractère

<sup>13</sup> Idem, p. 279.

<sup>14</sup> « *Viața românească* », tome XLV, année XIII, no. 4–6, p. 283 [lettre signée Mihai D. Ralea].

<sup>15</sup> Idem, p. 283.

<sup>16</sup> Idem, p. 283.

<sup>17</sup> Idem, p. 288.



spécifique d'un peuple par l'étude des élites intellectuelles, qui fatalement doivent rester aliénées »<sup>18</sup>.

Le théâtre est encore un pari perdu de la France. Après la déchéance du spectacle boulevardier et la banalité où échoit la Comédie française, il est venu le temps du théâtre intellectuel, qui, malheureusement pour les Français, est une idée appartenant au Nord<sup>19</sup>.

L'année 1922 varie le répertoire thématique des lettres. C'est le moment pour Michel Ralea de se mettre à discuter les *Courants critiques et idéologiques* (no. 1-3), en partant de l'observation que « les personnalités qui ont une influence forte sur la culture française contemporaine sont parfaitement opposées entre elles<sup>20</sup> », l'*Économie et la politique* (no. 4-6). Puis après un séjour en Italie, d'où il n'envoie pas de correspondances, Michel Ralea renoue avec la série des « lettres », cette fois expédiées d'Allemagne.

Le dernier épisode de l'envoi est représenté toujours par une *Lettre de Paris*, au sujet de quelques traits de l'« esprit français », parmi lesquels on cite « le rationalisme dominant de l'intelligence », « la sensualité de l'âme », « l'individualisme », « la discrétion », « le psychologisme dans la vie et dans la littérature », « le rire »; elle sera publiée dans le numéro 1-3/ 1923 de « *Viața românească* »<sup>21</sup>.

### De la littérature prolétarienne<sup>22</sup>?

Il n'y a pas de doute que dans ses *Lettres de Paris*, Michel Ralea donne une preuve de l'influence puissante que la pensée d'Hippolyte Taine avait eue sur la formation intellectuelle du début du XX<sup>e</sup> siècle. Redevable au niveau du point de vue à la théorie de la triade race-milieu-moment, prêtant une grande attention à la contextualisation, Michel Ralea ne s'éloigne pas d'une perspective bourgeoise, en dépit de l'intérêt montré au fil de la correspondance aux sujets socialistes.

Même si dans la revue «*Viața românească* », le premier numéro après la guerre, on trouve une référence à l'appel à constitution d'une « Internationale des intellectuels », signé par Romain Rolland, Henri Barbusse, Georges Duhamel<sup>23</sup>, la publication enregistre le message, en faisant pourtant la preuve de l'enthousiasme

<sup>18</sup> « *Viața românească* », tome XLV, année XIII, no. 7-9, p. 252 [lettre signée Mihai D. Ralea].

<sup>19</sup> Cf. *Le théâtre de cette année*, dans « *Viața românească* », tome XLV, année XIII, no. 10-12, p. 132-134 [lettre signée Mihai Ralea].

<sup>20</sup> « *Viața românească* », tome XLVI, année XIV, no. 1-3, p. 133 [lettre signée Mihai D. Ralea].

<sup>21</sup> « *Viața românească* », tome XLVII, année XV, no. 1-3, p. 260-266 [lettre signée Mihai D. Ralea].

<sup>22</sup> Voir surtout Michel Ragon, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française: littérature ouvrière, littérature paysanne, littérature d'expression populaire*, Albin Michel, Paris, 1986; l'article de Nicole Racine, *Une revue des intellectuels communistes dans les années vingt: « Clarté » (1921-1928)*, in « *Revue française de science politique* », 1967, volume 17, p. 484-519.

<sup>23</sup> Cf. Nicanor & Co, *L'Internationale des intellectuels*, dans « *Viața românească* », tome XLII, année XII, no. 1-3, Jassy, 1920, p. 169-171.

du bourgeois illuminé, pas de l'élan combatif prolétarien. Et il n'est pas évident pour les membres de la rédaction que l' « Internationale des intellectuels » pourrait être une autre entreprise que, par exemple, « La République des Lettres » des humanistes.

Ces *Lettres de Paris* de Michel Ralea ne tiennent pas du genre de la littérature prolétarienne qui aime bien se former les cadres, en les tirant directement des couches sociales humbles. Elles sont par conséquent des prises de vue sympathisantes avec la gauche, mais encore très bourgeoises.

Note: Cette étude a été réalisée dans le cadre du projet *La valorisation des identités culturelles dans les processus globaux*, co-financé par l'Union Européenne et le Gouvernement de la Roumanie, par le Fonds Social Européen, le Programme Operationnel Sectorial du Développement des Ressources Humaines 2007–2013, contrat de financement no. POSDRU/89/1.5/S/59758.

## **ALKESTIS DE DAN BOTTA, TRANSPOSITION ORIGINELLE DE LA TRAGÉDIE HOMONYME D'EURIPIDE**

ALEXANDRA CIOCĂRLIE

Le second argument de la pièce d'Euripide *Alkestis* précise que le dénouement de celle-ci relève plutôt de la comédie que de la tragédie: *Le drame a un caractère plutôt satirique, car il aboutit à une fin gaie et agréable, contrairement aux usages tragiques. Orestes et Alkestis sont écartées comme étrangères à la tragédie parce que, tout en commençant par un malheur, finissent dans le bonheur et dans la joie, ce qui relève plutôt de la comédie.* L'intrigue, basée sur le sacrifice de l'héroïne mythique disposée à mourir à la place de son mari, aboutit à une fin heureuse due à l'intervention salutaire d'Hérakles qui parvient à arracher Alkestis au pouvoir d'Hadès et à la restituer au monde des vivants. En route vers l'accomplissement de l'un de ses exploits héroïques – la rapt des chevaux de Diomède –, l'hôte d'Admétéos se comporte initialement comme un typique personnage de comédie ou de drame satirique: gourmand, ivrogne et casseur d'assiettes, il fait ripaille à la cour en deuil, ignorant le malheur qui s'est abattu sur son amphytrion. Par la suite, il s'avérera sensible à la souffrance d'autrui et plein de délicatesse, mais sa première apparition est d'un comique grotesque et extravagant. Hormis ces manifestations inhabituelles, le dénouement marque l'écart décisif par rapport au canon classique puisque les personnages voués à la perte seront sauvés. Les derniers mots de la pièce mettent en évidence eux aussi le caractère insolite de ce qui vient de se passer: *Les événements mis en œuvre par les dieux prennent beaucoup de formes; les dieux accomplissent beaucoup de choses contraires à notre attente et celles que nous attendons n'arrivent pas à se réaliser. Mais la divinité ouvre la voie à l'inattendu. Tel est le dénouement de cette action.* A vrai dire, *Alkestis* n'est pas le seul drame d'Euripide dont la fin est heureuse: hormis la tragédie *Orestes* évoquée dans l'argument d'*Alkestis*, cela se passe de la même manière dans deux autres pièces, *Ion* et *Iphigénie en Tauride*. Toutefois, la solution favorable offerte aux héros poursuivis par un destin hostile reste atypique pour une tragédie classique et peut être ressentie comme une dérogation aux lois généralement admises de ce genre.

Synthesis, XXXVIII, p. 41–46, Bucarest, 2011

Il est intéressant d'apprendre quelle est la solution proposée par un dramaturge moderne, en l'occurrence Dan Botta, dans la même situation. Traducteur de Sophocle et d'Euripide, contemporain et adversaire de Lucian Blaga, il avait, lui aussi, des préoccupations de théoricien. Il voulait démontrer le mécanisme de la tragédie grecque, forme théâtrale réduite à l'essentiel, détachée de toute contingence. Dans son essai *L'esprit du drame*, inclus dans le volume *Limites* (1936), il expose les principes constitutifs de la tragédie tels qu'il les conçoit: dans un espace saturé d'énergies latentes intervient le facteur décisif qui est l'esprit du drame, structurant et dynamisant le tragique, accentuant și clarifiant les conflits et, surtout, provoquant la révélation du destin.

Compte tenu de son intérêt constant pour l'antiquité, il n'est pas surprenant que Dan Botta se soit inspiré de sources grecques dans sa propre dramaturgie. Dans son drame *Alkestis* (1939), il prend comme point de départ un modèle antique qu'il interprète à sa manière. L'auteur roumain emprunte à Euripide le sujet mythologique, le cadre de l'action et les personnages et il suit de près le texte de l'œuvre de son précurseur. Par exemple, il reprend en termes similaires la dispute entre Apollon et l'ange de la mort pour l'âme d'Admétéos et garde presque identique l'échange de répliques entre la domestique du palais et les membres du chœur venus s'intéresser au sort d'Alkestis ou la recommandation faite par Admétéos à ses serviteurs d'épargner à l'étranger arrivé à sa cour le spectacle des manifestations de deuil, pour ne pas importuner son séjour. Parfois, l'œuvre ancienne et l'œuvre moderne se superposent même en détail et se servent d'images et de procédés identiques. Par exemple, la lamentation du chœur sur l'inutilité de toute tentative d'implorer les dieux en faveur d'Alkestis au temple d'Apollon de Lycie ou à celui de Zeus Ammon, ou bien le terme qui désigne l'unité de mesure du pouvoir d'Ananke, le fer travaillé artistiquement par les forgerons Chalibes, ce fer étant un métal qui ne résiste pas à la force de l'implacable Nécessité – tout cela existe aussi bien chez Euripide que chez l'auteur roumain.

Dans leurs lignes générales, les deux premiers actes de la pièce de Dan Botta suivent le scénario d'Euripide, même si l'écrivain roumain innove ponctuellement, comme lorsqu'il introduit des personnages nouveaux: l'aveugle, l'estropié et le paralytique qu'Admétéos ne réussit pas à convaincre d'échanger leur sort avec le sien. Le drame moderne reprend l'intrigue de la tragédie antique à partir de l'annonce de la condamnation d'Admétéos – coupable d'avoir vénéré Athènes quand il a fait des sacrifices aux dieux lors de son mariage – jusqu'à la mort d'Alkestis, la seule qui accepte de mourir pour sauver son mari. Dan Botta conçoit ces deux actes comme une dispute entre la vie et la mort, entre la lumière et l'obscurité, le dénouement étant connu

d'avance. Dans un décor pluvial et nocturne, avec des arbres ployés par le vent, *pareils aux cheveux des Erynnies*, a lieu la confrontation initiale entre *l'ombre fatidique* de l'ange de la mort, dont les ailes de vautour sont *noires*, et le dieu Apollon, *fleur embrasée, centre radieux du monde, apparition d'une luminosité infinie*: les êtres surnaturels luttent pour la vie des hommes. Les hommes et les objets sont placés sous le signe de la lumière ou de l'obscurité, certains d'entre eux donnant l'espoir de vivre, d'autres le pressentiment de la mort. Avant le mariage, Alkestis est *limpide, plus lumineuse que l'air delphique*, mais au-dessus du char de son prétendant, tiré par un lion et un sanglier, *ondoyait l'ombre de la fatalité*. Une fois l'union accomplie, l'amour de la reine *étincelle comme un ciboire*. Obsédé par *l'ombre* du présage fatidique, Admète erre dans des forêts *noires*, essayant de faire annuler la sentence et il se confronte avec l'ange de la mort dans *une nuit plus noire que la nuit*. Il reprend espoir quand il retrouve la lyre qui *brille mystérieusement*, à cause d'une *émanation radieuse de ses fibres, ou, peut-être, d'un rayon de la lune qui, parmi les nuages fuyants, répand sa lumière dorée*: l'instrument musical sert au roi pour invoquer l'assistance divine d'Apollon, le dieu qui lui est redevable pour l'accueil chaleureux qu'il lui avait fait naguère, quand Zeus avait demandé à celui-ci de se mettre, une année durant, au service d'un mortel, en guise de punition pour avoir tué les cyclopes. La maison paternelle d'où Admète espère un moment que pourrait venir son salut lui apparaît comme *un nid vers lequel mène un sentier blanchi par la lune*. Son père, qui a remarqué *la large tache d'ombre qui accompagne son fils*, est insensible à l'argument de celui-ci (*je prolonge la lumière de ta vie*) et refuse de mourir à sa place. Pour Phérès, comme pour tout autre homme, *la lumière dans laquelle l'ont plongé les dieux est douce*. La sollicitation de son fils lui paraît bel et bien révoltante, du moment que c'est à lui qu'il doit sa vie. *Quel démon / T'a poussé à demander à celui qui / T'a donné la vie, t'a offert la blanche / Lumière du monde, t'a couvert de cadeaux / De te donner aussi sa vie!* Arrivés dans un cortège lugubre d'apparitions qu'on dirait sorties d'un *Trionfo della Morte*, l'aveugle, l'estropié et le paralytique – trois *épouvantails sinistres, spectres infernaux* – refusent de vendre leur vie à Admète car, même si leur condition est malheureuse, ils aiment encore *la douce lumière du soleil*. Alkestis est la seule qui, après l'avoir cherché partout, offre sa vie à Admète, guidée par son âme pleine d'une *lumière immortelle*. L'obscurité ne lui fait pas peur, car pour elle, loin de cacher des dangers, *la nuit est un nid aérien, un immense réceptacle d'amour*. La fin d'Alceste correspond au jour qui diminue et à la tombée de la nuit: *L'oracle l'a dit. / Elle mourra en même temps que la rumeur du soir et l'agonie du Soleil*. Au commencement, le lac dans lequel Admète observait naguère l'écoulement du temps et pleurait, effrayé par *la nuit infernale*, quand il voyait que l'après-midi passait *comme une ombre de*

*l'alcyon*, au commencement donc ce lac est encore *plein de la lumière d'Hélios*. Quand ils s'intéressent au sort de la reine, les membres du chœur gardent l'espoir tant que *la montagne est encore en plein soleil*, mais la servante décrit les préparatifs rituels funèbres (le bain, le vêtement blanc) qu'Alkestis avait accomplis *quand elle avait senti que le soir était proche*. Les assistants, qui ont observé que *sur la surface de l'eau s'est étalé le crépuscule*, sont effrayés par l'arrivée du couple royal: *Regardez cette ombre épaisse qui les recouvre! / Une aile géante de vautour*. Remarquant elle aussi *la projection d'ombre des ailes de l'Ange*, Alkestis se demande à son tour: *Qui est celui dont les ailes / Répandent tant d'obscurité?* Au moment où le chœur déclare qu'il voit *un dernier rayon sur la crête de la montagne*, la reine sent que *l'obscurité de la nuit couvre ses yeux*. Dans un univers gouverné par la fatalité, la mort de l'héroïne est inévitable comme la disparition de la lumière à la tombée de la nuit. L'auteur construit son drame comme une lente mais de plus en plus accablante accumulation de moments fatidiques.

Si les deux premiers actes de la pièce de Dan Botta suivent assez fidèlement le trajet de la tragédie d'Euripide, le dernier acte et surtout le dénouement se détachent de ce modèle. On pourrait dire que l'auteur roumain s'oriente vers une autre variante de la légende que celle adoptée par Phrynicos et par Euripide, les tragédiographes qui ont attribué à Hérakles l'acte salvateur d'Alkestis. Selon Apollodor (*La bibliothèque historique*, I, 9, 15), il y aurait une version du mythe dans laquelle la divinité, impressionnée par le sacrifice au nom de l'amour d'une mortelle et, par conséquent, prête à intervenir en sa faveur serait Perséphone – fille de Démètre et épouse d'Hadès –, qui règne sur le monde souterrain mais revient sur la terre au début du printemps. Toutefois, Dan Botta se refuse à tout dénouement heureux qui supposerait la résurrection de son héroïne. Il confère à Pan le rôle d'hôte d'Admétéos désireux d'arracher à la mort l'âme d'Alkestis afin de récompenser ainsi pour son hospitalité son amphytrion qui l'avait accueilli chez lui en plein deuil. Toutefois, le dieu de la nature et de l'hospitalité ne sauve pas l'être terrestre de la reine, mais seulement son ombre, à laquelle il confère la gloire de l'immortalité: *De votre Dame j'ai sauvé l'ombre / Que seuls les dieux l'ont / Immortelle*. Pan recommande à Admétéos d'adresser à Perséphone des prières ardentes pour qu'elle *accède à la gloire des Essences*. Selon la conception de Dan Botta, influencée par le platonisme, c'est l'éternité qui accomplit l'amour parfait, c'est-à-dire la mort vue comme un passage des essences et des archétypes dans l'au-delà. En dépit des réticences du chœur effrayé par l'idée qu'il pourrait avoir pour maîtresse *un spectre infernal*, Admétéos implore au commencement Perséphone de lui rendre l'être aimé, même sous forme d'ombre: *Donne-mois au moins son modèle / Humain, donne-moi son corps / Chéri, creusé dans le brouillard / Des ombres*. Devenue ombre, Alkestis ne peut plus retourner sur la

terre car elle appartient désormais au domaine des idées éternelles et immuables. Face à l'impossibilité de retrouver Alkestis sur la terre, Admètos renonce à sa vie afin de rejoindre son épouse dans le monde souterrain et commence un dernier voyage aux côtés de Perséphone, qui est en même temps Alkestis, *sur un champs élyséen, sous une lumière violacée*. En proie à un amour que ses proches considèrent *monstrueux*, puisqu'il est *démesuré*, Admètos réalise ainsi une possibilité que le personnage d'Euripide n'évoque que de manière rhétorique. Au moment où il s'est rendu compte que sa maison et la vie qu'il lui reste à vivre en l'absence de son épouse sont vides, celui-ci se plaint que ses proches l'ont empêché de mourir à son tour. Chez l'auteur antique, Admètos ne peut atteindre l'élévation morale d'Alceste, bien qu'il évolue de l'égoïsme souverain de celui qui est convaincu que sa vie est plus précieuse que celle de tous les autres jusqu'à devenir dramatiquement conscient de la très grave perte qu'il avait subie. Chez Dan Botta les deux héros sont également capables du sacrifice suprême et se sacrifient au nom de leur amour pour l'être aimé, cet amour supposant leur réunion dans l'éternité.

Dans un certain sens, le dramaturge roumain semble plus fidèle à l'esprit de la tragédie que son maître grec Euripide. En éliminant partiellement le personnage burlesque Hérakles, il réduit en quelque sorte l'élément comique de la pièce de son prédécesseur. Le seul moment de détente du drame est la scène dans laquelle l'Etranger / Pan et ses serfs discréditent la maïeutique, *l'art de tirer de l'eau de la pierre sèche à l'aide de l'analyse et de tirer de la vérité du rien*, et discréditent aussi *les esprits subtiles qui partagent trois brins de paille à deux ânes* et donnent *aux ânes du foin magistralement partagé*. L'attaque vise Camil Petrescu et d'autres auteurs de *romans subtiles et psychologiques qui font les délices des ânes*. Ce moment de détente de la tension mis à part, la pièce de Dan Botta respecte le canon antique de la tragédie. Se refusant au dénouement heureux de la pièce d'Euripide, il propose une interprétation cohérente du mythe du sacrifice amoureux: la perfection de l'amour ne peut être réalisée sur la terre, mais seulement dans l'absolu, dans le monde des essences. C'est pourquoi, la sentence finale de Perséphone est: *la mesure de l'amour est la mort*. Le dramaturge convaincu de la beauté du sacrifice qui consacre le plus durable lien affectif est en même temps l'essayiste de *Ondoiement et mort* fasciné par la soif de mourir attribuée aux Thraces, pour lesquels l'existence serait la perte de la condition divine subie par l'âme, la mort étant liée à l'idée du bonheur absolu. Dans un univers dominé par Ananke, dans lequel *La mort est infinie / elles est sans mesure!*, car elle est *plus forte que la vie*, les héros ne peuvent se soustraire à la fatalité et toute intervention salvatrice serait inconcevable, contraire à la nature des choses. On dirait que l'auteur moderne tient compte de l'avertissement inclus dans l'argument de la

pièce hellène: il corrige la dérogation au canon du genre commise par l'un des créateurs de la tragédie antique.

This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/89/1.5/S/59758



# LITERARY TECHNIQUES OF MEMORY PRESERVING: PHILIP ROTH AND AMY TAN

CRISTINA DEUTSCH

“A ghost writer is someone who writes a book or articles for someone else. The ghost writer is paid a sum of money to write the material needed and hand it over to the payee. The person who has paid for the work will then assign his name or someone’s name to claim the work as his own.”<sup>1</sup> This would be the plain, “as the dictionary says”, definition that could be applied to such a mysterious and kaleidoscopic character which we often find among the Postmodernist (and not only) fiction lines. In addition, to be – as much as possible – “politically correct”, we will mention, through the following pages, the two cases: that of Philip Roth’s “ghost writer” from the homonymous novel, and that of Amy Tan’s character, Ruth Young, the female “ghost writer” from *The Bonesetter’s Daughter*. We are dealing with two heroes that have in common not only this element, but also the peculiar fact of belonging to two “cultural minorities”, the United States Jewish and Chinese minority. Besides, both Roth and Amy Tan build their speeches based on asserting a “cultural remembrance”<sup>2</sup>. This means that we can distinguish in both of them a differentiation between the “individual memory”, on the one hand, and the “generational memory”, on the other hand. The result is that the character’s purpose in the literary experience (but also of the author, at the same time) becomes the perception of some notions and knowledge that the individual encloses due to the appropriation of external experiences.

As far as the two minority groups are concerned, the American Jewish and Chinese communities, we can notice that they present a lot of similitudes<sup>3</sup>,

<sup>1</sup> www.bookreporter.com, 1996–2007.

<sup>2</sup> Aleida Assmann, together with Dietrich Hart, in the study “Kultur als Lebenswelt und Monument” (1991), including the dichotomy between a *Lebenswelt* that refers to ephemeral and daily and a *Monument* that indicates a permanence of eternal messages, in what values that consolidate in time are regarded. *Apud* Michele Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, Roma, Meltemi Editore, 2004, p. 254.

<sup>3</sup> Among the Asian immigrants in the United States, the most representative group is that of the Chinese which, even if at a first glance does not seem to have anything in common with Jewish minority, will demonstrate, at a more thoroughgoing study that interacts in various ways. Established here during the Gold Rush, the Chinese group starts to emigrate for good in the United States around 1848. Because of the immigration restriction laws, in the second half of the nineteenth century their number will dramatically decrease. It is interesting to notice that the overwhelming part of these immigrants were males and, because of the discrimination laws against them, it will be practically a Chinese community composed only by bachelors. The great majority of Chinese immigrants were attracted to urban areas, preferring especially New York and Boston (where, in fact, they will have increasingly more often contacts with Jewish community). For other details, see *Chapter II* of my book, *Mitul evreului – Între Lumea Veche și Lumea Nouă – Prozatori evrei contemporani din S.U.A.* [The Myth of the Jew – Between Old World and New World – Jewish Contemporary Writers in the United States of America], Cluj-Napoca, Kriterion Publishing House, 2005.

especially in what concerns a certain type of assimilation, doubled by the impossibility of rejecting tradition. A sociologist like Daniel Elazar sees the survival of "Jewishness" in the United States only through linking this concept with that of Judaism, through the redeeming of the religious feeling: "Judaism cannot be preserved through ethnicity. At most, ethnicity is a way station, an initial means of defining who is a Jew and who is not, that is to say, to make the needed separation between Jews and non-Jews. Ethnicity itself has virtually no compelling power, as we have seen over the last generation. It sounds great, it fits in with the environment, but it offers little of substance to hold the most serious and feeling Jews to their Jewishness either culturally or religiously. Thus, we must get over trying to foster Jewish ethnicity *per se*."<sup>4</sup> What Elazar tries to demonstrate in his study is that, in fact, from the first moment when the Jewish assimilation starts in the United States, they will start to lose, gradually, those special defining characteristics that make the American Jews seem a separate group in its relation with the majority, as well as with other minority groups. In rejecting the ethical characteristics, which reminded them of the unhappy experiences lived in the European ghettos, their religious features will be also involved, especially those traits that are linked with everyday practice. In this way, the religion based education type diminishes in importance in favor of the American schools, the synagogue's influence upon family is not so huge any longer, the relations between the group's members, influenced by what happens "outside" and coming more into contact with the non-Jews as had happened in Europe. As a consequence, all the "historical" established "labels" that are defining this group being completely changed. We can see how, in this manner, following all the "rules" of assimilation, the American Jews will become, step by step, Americans exactly in the same measure as the American Chinese will become Americans not by destroying their tradition, but by its inclusion in a larger cultural context. This fact is actually valid indeed for all minority groups that we can find in the United States. A first step to adaptation has been considering the fact that the "American label" represents an efficient element capable of shaping these individuals' primary religious identity, no matter if it was about American Jews, American Catholics, Protestants, or Buddhists.

The American Jew has been seen both as belonging to an ethnical group, and to a religious one, the "Jewishness" being in fact what has been defining its fundamental identity, obviously a religious identity type of awareness. This would be exactly the opposite of what has happened inside the Chinese community in the United States: unlike the German and the Scandinavian minorities (Catholics and Protestants), Italian minority (Catholics), Irish minority, or that of the Eastern European Jews, this group did not have a strong religious tradition in the Western meaning, at least not one that could have brought them together at a social level. Nevertheless, at the same time, exactly due to these two communities found in a peculiar condition, the word "religion" will be used in various contexts: the

<sup>4</sup> Daniel J. Elazar. *The Future of American Jewry*, Jerusalem Center for Public Affairs, w.y.

supernatural belief in ghosts, in spirits, the ancestors' worship, the holidays' conservation as an excuse for bringing family together and so on and so forth. Therefore, we do not have here religion "as such", but we are dealing with how this contrast between the Chinese popular traditional religion (no matter if it is Taoism, Buddhism, or Confucianism) and other religious forms characteristic for a modern society has been established<sup>5</sup>.

Otherwise, as for the Jewishness perpetuated through Yiddish literature, as it happens with a Jewish-American writer Isaac Bashevis Singer, for example, many modern Chinese intellectuals – including here the American Chinese writers group – programmatically aim at modernizing and bringing back to life in this way the Chinese spiritual charge, in order not to contrast with the Western secularism, but also without choosing to let completely go their tradition. In this direction, in an essay published in 1981, Amy Ling considered that the perspective of contemporary literary criticism regarding this aspect was extremely poor reporting on the furious attacks against Maxine Hong Kingston and other Asian writers, among whom Amy Tan: "in search for the 'authentic' Chinese-American voice they tend to reject writers of their own ethnicity whose political and social stance does not coincides with theirs."<sup>6</sup>

It is interesting to notice that, in this case, both Philip Roth and Amy Tan have always rejected the label of "ethnic writer". As far as Roth is concerned, he has always been a controversial figure amongst the Jewish American writers because of his often radical manner of dealing with delicate matters, facing at a certain point even the accusations of "Jewish self-hate" and anti-Semitism. We can also consider Alfred Kazin's assertion saying that Roth's main theme is the self-aware Jew, belonging to the middle class, the Jew whose "identity", even if never questioned, represents a problem for him and in this manner ends by putting himself in a comic posture, adding that this perspective represents only one side of the problem. Precisely this doubt cast upon the identity, which is translated in fact in ceasing to search for it, will bring, paradoxically, to the apparition of a sick "hero" – not so much alienated in the usual meaning of the word, but aggressive, with a torn psyche, undermined, a person who perfectly knows who he is, fully aware of his ethnical identity but, instead of helping this to find himself, will

<sup>5</sup> The difference stands in the fact that while "Western" religions identify, in a larger sense, with a doctrine, with the belief in some God and with choosing a certain church, in Chinese mentality there is no such a thing; there is no Chinese belief that could automatically reject other belief. For example, people participate to funerals without being necessarily linked to the belief in *certain* spirits, and the belief in the truth of a certain deity's existence does not exclude any other's god invocation. In fact, this is a very well illustrated aspect in the novel discussed, for example in the excerpt where inside the orphanage supported by the Americans, LuLing participates with joy at the transformation of the ancient Chinese gods' statues into biblical characters and angels, an action that does not mean cancelling them but enriching their valences. See also Donald S. Lopez Jr., *Religions of China in Practice*, Princeton, Princeton University Press, 1996.

<sup>6</sup> Amy Ling, *A Perspective on Chinamerican Literature*, MELUS, 1981, 8.

suffocate him, will oppress him and eventually determine to escape from this world. The problem that stays at the core of Roth's writer as a hero does not have, in fact, to do with the disappearance of the Judaic tradition or with its alteration nowadays, but rather with what does it mean, after all, "being Jewish" in the same way in which Amy Tan has been questioning herself about "what does it mean being Chinese" even if she has always rejected "the Asian American writer" label: "I don't see myself, for example, writing about cultural dichotomies, but about human connections. All of us go through angst and identity crises. And even when you write in a specific context, you still tap into that subtext of emotions that we all feel about love and hope, and mothers and obligations and responsibilities", she confessed in an interview, saying also that "this is only a part of the whole perspective".

But, in contradiction to this assertion, in her case also the dichotomy between West and East gives the epic thread a special historical and cultural context, focusing more upon the bonds between individuals and family than that upon the link between the two cultures. In *The Opposite of Fate*, Tan asserted at a certain point that "great stories resist generalizations or categories", reinforcing again the option of getting away the ethnical literature's label. In the same way as Roth, Tan combines – not only in *The Bonesetter's Daughter*, but in her entire work – modern Chinese characters with traditions and historical elements specific to China. In the novel mentioned above, the story stretches on three generational levels: Precious Auntie, LuLing's nursemaid, who is in fact her natural mother, LuLing and Ruth Young, her daughter, all linked between them both by their evolution and by tradition. Each character knows who she herself is in fact, but it will not be possible to come to a complete self-definition until she will not be capable of knowing in detail the story of whom she has been linked to: "Precious Auntie, what is our name?<sup>7</sup> I always meant to claim it as my own. Come help me remember. I'm not a little girl anymore. I'm not afraid of ghosts. Are you still mad at me? Don't you recognize me? I am LuLing, your daughter."<sup>8</sup> In the three big sections of the novel, we will hear, first of all, mother's voice, that of Precious Auntie, unable to communicate important things at the right time something concrete about her own past to her daughter, LuLing. Secondly, we have Ruth Young's voice who is, as the writer herself says, a "ghost writer", communicating in the name of other persons (the ghost of Precious Auntie's messages meant for LuLing), but having also the ability to speak and write for herself (her own childhood and adolescence

<sup>7</sup> In Chinese original, *Bao Bomu*. (The ideogram *bao* contains in all its applications a common idea of protection and of maintenance; moreover, it is a unisex name in Chinese, while *bomu*, which means  *aunt*, can be also the name of the cypress, different of *bai*, symbol of totality, "many", "everything".)

<sup>8</sup> Amy Tan, *The Bonesetter's Daughter*. G.P. Putnam's Sons, New York, G. P. Putnam's Sons, 2001.

memories, as well as the narration of the present time) and, eventually, LuLing's voice who tells the story of her own experiences and memories in order not to forget them.

Precious Auntie has an unbreakable relation with a traditional China, now extinct, LuLing, in her eighties, lived half of her life in China of the 1920s caught in full transformation, and the other half in California, without being able fully to adapt herself despite her conviction of being transformed in a perfect American woman, without understanding at all her teenage daughter's anger reproached of not having the decency of learning good English, remaining still a Chinese (but not only). Ruth Young, in her fifties, is a Western woman, married with a Jew, without having, however, her roots completely altered. In the same way as Philip Roth in *The Ghost Writer*, Amy Tan introduces her own personal experiences into the narration, her mother and grandmother's lives and the influence that they have had upon her, her own intimate perceptions as part of the Chinese minority in the United States, the way in which the possibility of conserving the tradition coexists with the possibility of allowing assimilation at the same time. For Philip Roth, in exchange, Nathan Zuckerman, "the ghost writer" of the homonymous novel, is an alter-ego<sup>9</sup> thrown back in the 1950s, embodying a young writer confronting the dilemma of being faced with those individuals inspiring his writings, forced to see what they are in real life, ascertaining the effect of his words upon them and establishing what is the Jewish writer's part in the American cultural life and which is the written word's part as *archive* of the community collective memory. In the house of his literary idol, E. I. Lonoff, Zuckerman will meet Amy Bellette, a young woman with a misty past who, in his imagination, becomes an emblematic victim of Nazi persecutions, Anne Frank: "and when people had finally seen? When they had learned what she had the power to teach them, what then? Would suffering come to mean something new to them? Could she actually make them humane creatures for any longer than the few hours it would take to read her diary through? In her room at Athene – after hiding in her dresser the three copies of *Het Achterhuis* – she thought more calmly about her readers-to-be than she had while pretending to be one of them in the stirring bus ride through the lightning storm. She was not, after all, the fifteen-year-old who could, while hiding from a holocaust, tell Kitty, I still believe that people are really good at heart. Her youthful ideals had suffered no less that she had in the windowless freight car from Westerbrok and in the barracks at Auschwitz and on the Belsen heath. She had not come to hate the human race for what it was – what could it be but what it was? – but she did not feel seemly any more singing its praises."<sup>10</sup> In this way, the

<sup>9</sup> Nathan Zuckerman is one of the pen names used by Philip Roth at the beginnings of his literary career.

<sup>10</sup> Philip Roth, *The Ghost Writer*, New York, Vintage Books, 1995, p. 146.

autobiographical parody is united, in Roth, through the use of the Holocaust material, with the relation established between historical truth and fiction in the Jewish literary text. This time, it is not only about the recovery of tradition, but of asserting a cultural memory need, apparently denied.

Generally speaking, Jewish contemporary writers have avoided, paradoxically, to approach such a theme, bound to a far recent and painful history, preferring to speak in general terms about the post-war alienation of the Jew, always avoiding to name the causes that produced this. Roth tries a “healing of the wounds” through parody, irony, even “desacralization”, striving to go away from the manner of seeing Holocaust as a modern source of Jewish identification and cohesion, undermining precisely the real authority of the stories constructed on such a theme. When he comes to question not the authenticity of the Holocaust as such, but the authenticity of the writings on this subject, Roth will also reach the most sensitive point of his novel, wondering which are the manners and reasons of a Jewish “ghost-writer”, how can he be capable of answering at six million victims’ imperatives, how could the fictional text be linked to real history, how could be recovered and identified the American Jew inside his European coreligionists’ pain? “The typical hero of a Lonoff story – the hero who came to mean so much to bookish Americans in the mid-fifties, the hero who, some ten years after Hitler, seemed to say something new and wrenching to Gentiles about Jews, and to Jews about themselves, and to readers and writers of that recuperative decade generally about the ambiguities of prudence and the anxieties of disorder, about life-hunger, life-bargains, and life-terror in their most elementary manifestations – Lonoff’s hero is more often than not a nobody from nowhere, away from a home where he is not missed, yet to which he must return without delay. His celebrated blend of sympathy and pitilessness (monumentalized as “Lonovian” by *Time* – after decades of ignoring him completely) is nowhere more stunning than in the stories where the bemused isolate steels himself to be carried away, only to discover that his meticulous thoughtfulness has caused him to wait a little too long to do anyone any good<sup>11</sup>. Therefore, Nathan Zuckerman will arrive to have his own peculiar contribution to Holocaust literature – the sequel of Anne Frank’s story, using as inspiration Amy Bellette’s nervous breakdown. Retelling the story of the way in which Anne would have managed to survive Auschwitz and Belsen, changing her identity with Amy’s, gives a great amount of details full of life, which seems to confer lifelikeness to the story. Her reactions when she reads her own diary in Dutch edition and the nervous breakdown induced to her after she sees the stage version of her book on Broadway are very convincing episodes. In fact, the whole excerpt has the unique purpose of confessing to the reader the contradictory feelings that Nathan has on

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 13–14.

his own Jewishness. We have, in conclusion, the writer (I. E. Lonoff) who knows who is he and does not question himself if what he says does not correspond perfectly to reality, “the ghost writer” (Nathan Zuckerman) who also knows who is he, but is also preoccupied by redefining his identity and “the ghost” (Amy Bellette/Anne Frank) who maybe knows who is she, but gives to the others various versions of the reality and of her own identity, she is a dead-alive who is inserting herself into the real space though *writing*.

We will find again the same structure, absolutely identical, in *The Bonesetters’ Daughter* too: we have here the writer (LuLing) who knows who is she, a Chinese woman who came from pre-communist China in America and whose unique purpose remained conserving her memories, without questioning their authenticity, in the same manner in which she was drawing without fault her Chinese ideograms. We also have “the ghost writer”, Ruth, who *rewrites* (both Precious Auntie’s ghost messages with a stick on sand, and other writers’ bestsellers) for making the others understand and for being capable of understanding herself. And thirdly, we have “the ghost” (Precious Auntie) who is now an incredibly beautiful and gracious woman, now a disfigured dumb woman, now mother, now nursemaid and whose real name nobody knows. Interesting that she is also a dead-alive-Precious-Auntie/Gu Liu Xin (“Ruth began to cry. Her grandmother had a name. Gu Liu Xin. She had existed. She still existed. Precious Auntie belonged to a family. LuLing belonged to that same family, and Ruth belonged to them both. The family name had been there all along, like a bone stuck in the crevices of a gorge. LuLing had divined it while looking at an oracle in the museum. And the given name had flashed before her as well for the briefest of moments, a shooting star that entered the earth’s atmosphere, etching itself indelibly in Ruth’s mind.”)<sup>12</sup> It would be interesting to underline in this context the dumbness of the characters: LuLing is almost incapable to express in English, Ruth loses her voice in a mysterious way one week each year, Precious Auntie who, after attempting suicide, remains completely dumb.

The tragedies of the two novels have also a lot of things in common: if with Roth we have the Holocaust, in Tan we are dealing with the war between China and Japan hallmarking all characters. Lonoff writes because he has been given such a subject, as well as LuLing writes because tragedy is part of her life. Ruth and Zuckerman register others’ sayings because these are the direct results in order to understand the relevancy of their memories inside their personal history. Amy Bellette and Precious Auntie offer various peculiar messages because they are direct consequences of these tragedies, they are the “ghosts” who are allowed to express themselves in order to prevent oblivion. Amy’s hysterical crying is similar to Precious Auntie’s grimaces and threatening gestures, they are two characters

<sup>12</sup> Amy Tan, *op. cit.*, p. 340.

without a well-defined physiognomy because it has been burned, cancelled, being replaced by an unclear, shapeless personality: "Do you know why I took this sweet name? I wasn't to protect me from my memories. I wasn't hiding the past from myself or myself from the past. I was hiding from hatred, from hating people the way people hate spiders and rats. Manny, I felt flayed. I felt as though the skin had been peeled away from half my body. Half my face had been peeled away, and everybody would stare in horror for the rest of my life. Or they would stare at the other half, the half still intact; I could see them smiling, pretending that the flayed half wasn't there, and talking to the half that was. And I could hear myself screaming at them, I could see myself thrusting my hideous side right up into their unmarred faces to make them properly horrified. I was pretty! I was whole! I was a sunny, lively little girl! Look, look at what they did to me! But whatever side they looked at, I would always be screaming, 'Look at the other! Why don't you look at the other!' That's what I thought about in the hospital at night. However they look at me, however they talk to me, however they try to comfort me, I will always be this half-flayed thing. I will never be young, I will never be kind or at peace or in love, and I will hate them all my life."<sup>13</sup> Zuckerman puts down what Amy is saying in such a way that the concoction thought which Amy Bellette transforms into Anne Frank becomes a message for the entire world, articulating the way in which a "ghost" infiltrates in real life for helping the others not to forget, as a symbol of the collective memory. Thus, the text could offer a series of "solid" myths about Jewish community, with the price of erasing a type of memory much more complex and much closer to a reality that belongs to the other world or, as Finkelkraut has 14 asserted, that memory can erase the past as well as it can falsify it when the image offered is always a pleasant one<sup>14</sup>. The modern Jew does not automatically "inherit" a Judaic tradition, but rather he reinvents a comfortable historical past. In the same manner, trying to break the emotional barriers of communicating with *Others* but also with her own Ego, Precious Auntie will express herself in Amy Tan's novel:

"What curse? Ruth now stared at the sand, half believing the dead woman's face would appear in a pool of blood. What answer did her mother want? Did *Yes* mean the curse was gone? Or that it was still there? She put the chopstick in the sand, and not knowing what to write, she drew a line and another below that. She drew two more lines and made a square.

'Mouth!' her mother cried, tracing over the square. 'That's the character for 'mouth'!' She stared at Ruth. 'You wrote that and you don't even know how

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 152–153.

<sup>14</sup> Alain Finkelkraut, *The Imaginary Jew*, translated by Kevin O'Neill, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994, p. 14.



to write Chinese! Did you feel Precious Auntie guiding your hand? What did it feel like? Tell me.'

Ruth shook her head. What was happening? She wanted to cry but didn't dare. She wasn't supposed to be able to make a sound.

'Precious Auntie, thank you for helping my daughter. Forgive me that she speaks only English. It must be hard for you to communicate through her this way. But now I know that you can hear me. And you know what I'm saying, that I wish I could take your bones to the Mouth of the Mountain, to the Monkey's Jaw. I've never forgotten. As soon as I can go to China, I will finish my duty. Thank you for reminding me.'

Ruth wondered what she had written. How could a square mean all that? Was there really a ghost in the room? What was in her hand and the chopstick? Why was her hand shaking?"<sup>15</sup>

We can notice here that while uttered words do not have any value during the story, the written words have the meaning of settling and clarifying, revealing the fact that every thing deserves the effort of being remembered, that it has to be written and made known – a way of seeing things which is in glaring contrast with the habitual orality of Chinese culture. As with Roth, the reiteration of Anne Frank's diary by Amy is a way of underlining the fact that some events must be remembered again and again in order to become a lesson for the contemporaries. With Amy Tan we could also find a similar metaphor: that of the bones which we can find all over in the manuscript, being either images of healing (as the dragon bones used by the "bonesetters" as universal medicine), or as instruments of communication (the oracle bones used for speaking with Gods). When scientists began searching fossils on the mountain (discovering the famous "Peking man"), the bones suddenly become keys for understanding past, and these symbols, linked with LuLing's manuscript, could be seen as ways of healing and also as ways of communicating with her daughter and, at the same time, as a device through which Ruth would be capable of understanding her cultural heritage.

If Philip Roth and Amy Tan were to be seen only from the label's viewpoint of "ethnic writers" that both of them hurried to deny, then they *would represent*, in that they would receive the call of speaking in the name of a *certain group*. But in their work it could be find much more than this, because, on the contrary, such a literary task will be a burden and it will become questionable if what they generally underline as ethnic for Jewish and for Chinese minority of the United States is really representative. So, the reference is not clearly made to the general characteristics of a minority culture, but to the cultural memory which the individuals that form these groups have been inherited, namely at the capacity for observing transformational

<sup>15</sup> Amy Tan, *op. cit.*, p. 81–82.

phenomena of individual memories along a historical line, as a reflection of generational changes.

The “ghost writer” and the “she-ghost writer” are those through whom memory’s importance is underlined with the purpose of reconstructing a lost civilization, and also for achieving the conservation and accumulation of data’s principle, being capable not only to remember their own experiences, but also to *prevent oblivion* through a magical mechanism that is nothing else than mere *writing*.

**LA BIBLIOGRAPHIE DES RELATIONS DE LA LITTÉRATURE  
ROUMAINE AVEC LES LITTÉRATURES ÉTRANGÈRES  
DANS LA PRESSE PÉRIODIQUE ET QUELQUES  
ESQUISSES D'APPLICATIONS POSSIBLES**

ILEANA MIHĂILĂ

Le problème des instruments nécessaires à la recherche commença à se poser aux historiens et aux philologues, rassemblés par l'Académie roumaine, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Plus précisément, en 1894 fut débattu le projet des premières bibliographies scientifiques qui réunissent les informations concernant la culture roumaine et en 1895 il était déjà esquissé sous la forme ambitieuse d'un ouvrage, qui aurait présenté, dans un premier tome, la bibliographie de tout ce qui avait été imprimé, le deuxième étant réservé aux manuscrits. À son tour, ce premier volume allait être divisé, pour les besoins d'une recherche appliquée, dans trois parties – une, qui devait réunir les informations sur les livres roumains anciens (depuis 1508 jusqu'au 1830), une autre était destinée aux livres étrangers concernant les Pays Roumains, enfin, une troisième, à la *culture roumaine moderne*, c'est-à-dire à tout ce qui était paru après 1830, livres et presse périodique.

Un tout premier résultat des recherches concernant les journaux et les revues roumaines a été le répertoire *Publications périodiques roumaines*, publié en 1913 par Nerva Hodoș et Al. Sadi Ionescu, qui présentait les publications depuis 1820 jusqu'à 1906<sup>1</sup>.

Le problème d'une investigation sérieuse de la presse roumaine au XIX<sup>e</sup> siècle est remis à l'ordre du jour à l'Académie roumaine seulement après la Seconde Guerre Mondiale. Le projet a été confié tout d'abord à deux philologues réputés, Nestor Camariano et Ovidiu Papadima, auxquels s'ajouta, un peu plus tard, le bibliographe Ioan Lupu, qui allait s'occuper de la classification décimale du matériel. La découverte d'une revue parue en Moldavie en 1790, *Courier (!) de Moldavie* (sept numéros), fit s'élargir la période soumise à l'investigation jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, l'éclosion de la presse roumaine date depuis 1829, quand commencent

<sup>1</sup> Pour l'histoire de ce thème, voir l'*Introducere* à la *Bibliografia analitică a periodicelelor românești*, par Ioan Lupu, Nestor Camariano et Ovidiu Papadima, Bucarest, 1966, tome Ier, 1ère partie. Pour des informations supplémentaires, voir l'article de Dan Zamfirescu *Instrumente de lucru*, publié dans la revue *Contemporanul* le 13 février 1970 et reproduit dans le volume *Accente si profiluri*, Bucarest, 1983, p.157–162.

à paraître *Curierul românesc*, sous la direction d'Ion Heliade Radulescu, à Bucarest, et *Albina românească*, que fit paraître à Jassy en même temps Gh. Asachi, deux grands écrivains de l'époque.

En 1949, un nouveau projet fut présenté à l'Académie roumaine, par les trois auteurs – O. Papadima, N. Camariano et I. Lupu. Un premier tome de la *Bibliografia analitică a periodicelor românești* allait ressembler les informations tirées de la presse parue depuis 1790 jusqu'en 1851, le deuxième s'occupait de la période entre 1851–1859. L'intérêt qui, pour une certaine période de temps, fit s'associer à cette entreprise l'Institut d'histoire "N. Iorga" de Bucarest, explique le fait que cette bibliographie apporte des informations non seulement littéraires, mais aussi politiques, économiques et culturelles, parues dans les revues et les journaux de l'époque, en roumain; en langues étrangères dans les Principautés Roumaines (la Moldavie et la Valachie); en langues étrangères, que des auteurs roumains ont fait paraître à l'étranger.

Après une interruption entre 1949–1953, le travail fut repris sous l'égide de la Bibliothèque de l'Académie, à Bucarest, ce qui explique les lacunes concernant la presse en allemand et hongrois en Transylvanie. Par contre, ont été parcourus les journaux parus dans les Pays Roumains en grec (quatre titres entre 1841 et 1849).

Enfin, entre 1966 et 1972, l'ouvrage tout entier fut publié (six tomes: le premier volume, en trois parties, le deuxième volume, en trois parties). La troisième partie de chaque volume présente les informations concernant la vie culturelle dans les Pays Roumains, les spectacles de théâtre (en roumain, allemand, français, italien ou hongrois), les articles parus dans la presse concernant la littérature, les traductions ou les présentations de livres. Chaque information apporte le nom de l'auteur (s'il est donné dans le journal, ou si l'auteur a été identifié postérieurement; où, s'il utilise un pseudonyme, avec le vrai nom entre parenthèses droites), le nom de l'article ou de la traduction (ou, si le titre n'existe pas, un titre approprié), la sigle de la revue (une liste de toutes les revues parcourues, avec les années et l'endroit de la parution, la sigle et la cote sous laquelle elle se trouve à l'Académie roumaine accompagne chaque tome), toutes les coordonnées du numéro et de l'article (année, mois, jour, page etc.) et une brève description du contenu. La classification est faite d'après le critère de la nationalité de l'auteur du texte littéraire dont il est question. À la fin de l'ouvrage, le spécialiste peut consulter un fort utile *Index alphabétique* (I: des auteurs et traducteurs; II: des pseudonymes identifiés; III: des noms de personnes, d'institutions, d'indications géographiques). Toutes les informations viennent accompagnées également par la *classification décimale universelle* utilisée par les catalogues de bibliothèques.

Intéressante pour les chercheurs qui s'occupent de la pénétration dans la culture roumaine des informations concernant, par exemple, l'Europe de Lumières, ces "troisièmes parties" des deux volumes sont une riche mine d'informations, car elles montrent quels auteurs étaient traduits, commentés, joués à l'époque, mieux encore, quelle était l'attitude du lecteur roumain avisé (car c'est normalement

celui-là l'auteur d'un article ou d'une traduction, ou même d'un note de lecture) par rapport au texte, à l'auteur ou à la qualité de la traduction en roumain. Parfois, de vraies disputes se portent dans le monde littéraire, à travers les articles publiés dans la presse, qui seraient à présent pratiquement non seulement inconnues, mais impossible à connaître, compte tenu de la détérioration progressive des journaux anciens (qui sont parfois microfilmés, mais leur consultation reste très difficile).

À part les divisions "classiques" (littératures nationales, groupées dans les familles des langues, auteurs, en ordre alphabétique et, à l'intérieur de chaque nom, en ordre chronologique de la parution des articles et des traductions – elles aussi divisées selon la loi des genres littéraires), il y a aussi la section "littérature universelle", où se retrouvent les informations sur la littérature comparée, la théorie et la critique, les écoles littéraires, les motifs littéraires, problèmes de la traduction, etc., qui donnent un panorama plus général sur le niveau de l'intérêt qu'une époque suscite en particulier.

S'informer sur la réception d'un écrivain dans la culture roumaine devient ainsi une opération qui a toutes les chances de couvrir la quasi-totalité des données qui pourraient intéresser le chercheur. Car il a à sa disposition une multitude d'informations portant non seulement sur la presse en soi, mais aussi sur les livres parues ou à paraître, ou sur les spectacles de théâtre, ou même sur la simple citation des idées d'un écrivain dans des articles à caractère culturel plus général – comme il arrive parfois pour de grands maître à penser tels Voltaire, Rousseau ou Goethe.

Peu après la parution des trois volumes qui composent le "tome premier", c'est-à-dire sur la période 1790–1850, dont la préface précisait que l'ouvrage s'arrêterait à l'année 1959 – seuil de la Roumanie moderne, marqué par l'Union de deux Principautés Danubiennes, la Valachie et la Moldavie – le relais fut pris par le collectif de littérature comparée de l'Institut d'histoire et de théorie littéraire de Bucarest, mais dans une perspective plus conforme à ses préoccupations. Ainsi, seules les informations concernant les littératures étrangères et la présence des œuvres littéraires roumaines à l'étranger furent retenue dorénavant. La coordination des trois volumes (où ont été publiées les informations tirées de la presse parue en roumain entre 1859 et 1918, date symbolique elle aussi, puisqu'il s'agit de la naissance de la Roumanie en tant qu'État national, à la fin de la Première Guerre Mondiale, par l'union de la Transylvanie, de la Bessarabie et de la Bucovine de Nord à la Roumanie d'alors) a été assurée par le même Ioan Lupu, qui avait travaillé également à la première bibliographie, et par Cornelia Ștefănescu, chef du département. La réalisation effective du travail a été répartie entre tous les membres du collectif<sup>2</sup>, et elle fut effectuée selon les règles générales qui avaient

<sup>2</sup> Luminița Beiu-Palade, Ana-Maria Brezuleanu, Catrinel Pleșu, Michaela Șchiopu, Cornelia Ștefănescu et Ileana Verzea, auxquelles s'ajoutent les noms de Simona Cioculescu, Medeea Freiberg, Mihaela Hașeganu, Viorica Ionescu-Nișcov, Eugenia Oprescu, Dinu Pillat et Eugenia Popeangă, dont la présence dans le collectif fut temporaire.

été établies pour la première bibliographie. Une première mention de cette nouvelle bibliographie de la presse roumaine a été faite dès 1970, quand l'autre ouvrage était encore partiellement à paraître, par le critique littéraire Dan Zamfirescu<sup>3</sup>, qui soulignait l'importance de tels *instruments de travail* (c'est le titre même de son article) pour la recherche philologique, à laquelle "ils découvrent des champs d'investigation insoupçonnés auparavant et lui impose un rythme et une ampleur inattendue"<sup>4</sup>. À la fin de son texte, il annonçait "qu'un exceptionnel instrument de travail, qui est également un miroir des relations internationales de la littérature roumaine, est en train d'être publié par l'Institut d'histoire et de théorie littéraire «G. Călinescu»"<sup>5</sup>. En réalité, le travail n'était nullement terminé, il ne faisait que commencer, compte tenu de l'immense quantité de matériel à consulter, avec les moyens les plus moyenâgeux qu'on saurait s'imaginer (et qui, pour ce qui est de l'investigation proprement parlée, sont restés les mêmes jusqu'à nos jours).

L'ouvrage allait porter le nom de *Bibliografia literaturii române cu literaturile straine în periodice, 1859–1918*. Le premier tome parut en 1980 (littérature universelle; littérature en langues germaniques); le deuxième, en 1982 (littérature en langues romanes); le troisième, en 1985 (littératures en langues classiques, slaves et autres, Index des noms). Chaque volume débutait par des *Instructions* pour son utilisation et une *Liste des périodiques*, établie selon les mêmes règles que dans la bibliographie précédente. Ont été également conservées la manière de rédiger les informations et la classification décimale.

Le premier volume débute par la préface de la directrice de l'Institut, l'académicienne Zoe Dumitrescu-Buşulenga, elle-même comparatiste réputée, à laquelle l'on doit, au fond, la continuation de ce travail d'envergure. Elle assura au collectif, dans cette période bien difficile pour la culture roumaine et pour la recherche académique, surtout centrée sur les contacts avec l'étranger, les moyens nécessaires pour achever et publier cet ample ouvrage. Elle précise, dans sa préface: "Les osmose *sine qua non* entre les cultures des peuples son, jusqu'à un certain point, quantifiables (...) Étudier aujourd'hui les influences réciproques, les confluences, les interférences ou les parallélismes entre deux ou plusieurs littératures ou cultures nationales représente une mise en relation évidente de tous les faits concernant la circulation, la communication, afin d'établir les diagrammes de la récurrence et de l'intensité de la réception. C'est pourquoi les résultats des recherches plus anciennes dans le domaine de la littérature comparée nous semblent à présent imparfaites, même parfois subjectives. (...) Les spécialistes trouveront dans cette bibliographie de

<sup>3</sup> Dans l'article cité à la note 1.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 157.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 162.

nombreuses données nouvelles qui corrigent des erreurs ou des données approximatives, en découvrant et en identifiant des auteurs ou des titres d'ouvrages qui n'ont pas été mentionnés ou qui ont été modifiés par les auteurs, qui changent parfois même les informations traditionnelles concernant la répartition des zones d'influence dans notre littérature"<sup>6</sup>.

Les auteurs de la *Bibliographie* précisent, dès le début, qu'un certain caractère sélectif s'était imposé, dans l'établissement de la liste des périodiques et dans la reproduction des notes très brèves. Un problème plus spécial a été posé par les écrivains qui se sont exprimés dans une autre langue que la langue maternelle. Dans ce cas, l'écrivain a été classifié parmi les écrivains de la même langue où, s'il a écrit en plusieurs langues, selon la langue qu'il a choisi pour ses œuvres majeures. Ainsi, Casanova, après un long débat où le pour et le contre a été mis en discussion, fut reparti à la littérature française. Une situation encore plus difficile a été celle des écrivains de l'époque moderne qui ont choisi de s'exprimer en latin. Il a été même question d'inscrire le fameux écrivain roumain du dix-huitième siècle Dimitrie Cantemir parmi les écrivains en "latin médiéval", comme il a été d'ailleurs fait pour Erasme de Rotterdam, selon la classification courante dans les bibliothèques roumaines! Mais les écrivains roumains de langue française (telle, au XIX<sup>e</sup> siècle, Dora d'Istria, ou au XX<sup>e</sup>, E. Cioran, Hélène Vacaresco ou bien d'autres), ils ont été intégrés dans la littérature française, tout en précisant, parfois, leur pays d'origine.

En ce qui concerne le XX<sup>e</sup> siècle, la *Bibliographie...* a été continuée, et à partir de 1997 ont commencé à paraître les volumes qui ressemblent le matériel concernant les littératures étrangères, selon les mêmes critères que pour 1859–1918, mais pour les années 1919–1944. Cette nouvelle bibliographie s'arrête à la veille des transformations politiques qui ont succédé à la fin de la Seconde Guerre Mondiale, et qui ont modifié profondément le panorama des relations de la culture roumaine avec les autres littératures. L'ouvrage a été réalisé par le collectif de littérature comparée, qui réunissait les chercheurs Ana-Maria Brezuleanu, Ileana Mihăilă, Michaela Șchiopu, Cornelia Ștefănescu et Viorica Ionescu-Nișcov. La *Préface* par laquelle débute le premier tome est due à Dan Grigorescu, membre correspondant de l'Académie roumaine, à l'époque directeur de l'Institut et le dernier tome est accompagné à son tour par une *Préface* signée par l'académicien Eugen Simion, devenu entre-temps lui aussi directeur de l'Institut<sup>7</sup>. En même temps que la rédaction finale de ces volumes, le

<sup>6</sup> Dans l'Avant-Propos, *op.cit.*, p. V.

<sup>7</sup> *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1919–1944)*, vol. 1, Bucarest, Ed. Saeculum I.O., 1997. Ana-Maria Brezuleanu, Viorica Nișcov, Ileana Mihăilă, Michaela Șchiopu, Cornelia Ștefănescu, prefață de Dan Grigorescu; vol. 2, 1999; vol. 3, 2000; vol. 4, 2002; vol. 5, 2003; vol. 6, 2004; vol. 7, 2005; vol. 8, 2006; vol. 9, 2008; vol. 10, 2009, prefață par Eugen Simion.

collectif a commencé à ressembler le matériel, selon les mêmes principes, de la presse parues entre 1945 et 1965, période ayant elle aussi une certaine unité du point de vue idéologique et culturel.

*Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1919–1944)*, publiée par Ed. Saeculum I.O., București, comprend le t. 1 (théorie littéraire et littérature comparée), paru en 1997, le t. 2, paru en 1999 (littératures d'expression anglaise); le t. 3, paru en 2000 (littérature d'expression allemande); le t. 4, paru en 2002; le t. 5, paru en 2003; le t. 6, paru en 2004 (les trois derniers, littératures d'expression française); le t. 7, en 2005 (littérature italienne, littératures d'expression espagnole et portugaise); le t. 8, paru en 2006 (littératures classiques; littérature russe); il continué par le t. 9 et 10 (parus en 2008 et 2009), qui renferment des informations sur les littératures slaves, orientales et autres et sur la réception de la littérature roumaine à l'étranger, mais aussi une section consacrée à la littérature religieuse et une riche Annexe qui récupère quelques 800 fiches dont la classification fut réalisée après la parution des tomes respectifs.

L'ouvrage fut chaleureusement présenté dans presse littéraire (*Adevărul literar și artistic*, dans plusieurs articles rédigés par Teodor Vârgolici et Mircea Anghelescu) et fit l'objet des présentations publiques à l'Institut Français de Bucarest (mars 2005, à l'occasion de la parution des tomes 4, 5 et 6, qui présentent la réception des littératures française et francophones) et à l'Institut Cervantès de Bucarest (novembre 2006), à l'occasion de la publication du t. 6, qui présente les échos des littératures d'expression hispanophone.

Pour donner un exemple de l'intérêt qu'une telle entreprise présente pour le chercheur, la littérature portugaise, par exemple, est présente dans la bibliographie avec presque 100 fiches analytiques qui renvoient à des articles concernant des auteurs ou des livres portugais, parus dans la presse roumaine pendant l'entre-deux-guerres (62 fiches) qui nous offrent les coordonnées exactes et les résumés des textes ou des conférences de quelques noms de grande renommée, tels Nicolae Iorga, Ion Marin Sadoveanu, A. Popescu-Telega, Pericle Martinescu, etc.

Nous pouvons ainsi apprécier que les connaissances des critiques littéraires roumains de l'époque ne se limitaient ni à la littérature classique, ni au phénomènes littéraires contemporains, mais s'intéressaient à ouvrir l'appétit de lecture des Roumains vers des espaces moins connus, comme l'espace lusitain, avec des textes d'information générale (comme le fait N. Iorga dans sa conférence *Arta și literatura Portugaliei* (11 avril 1928) ou Popescu-Telega, avec sa présentation *Lirica portugheză de azi* (mars 1927) ou qui parlent de la vie théâtrale à Lisbonne en 1925 (fiche 7171, revue *Rampa* du 26 juillet). Mais, bien sûr, une étude plus détaillée méritent, d'une part, les écrivains de l'époque (ils occupent souvent l'intérêt des auteurs roumains contemporains), et surtout les deux grands auteurs Luiz de Camoëns et Eça de Queiroz, qui sont présentés, mais aussi traduits avec des fragments de leurs œuvres (10 traductions de



Camoëns, auxquels s'ajoutent pas moins de 18 articles sur la personnalité du grand poète, et 4 traductions de l'œuvre de Eça de Queiroz) qui ont ouvert le chemin de la grande période des traductions de la littérature portugaise en roumain de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Il est intéressant de constater l'écho dans la presse roumaine du quatrième centenaire de Camoëns, en 1924–1925 (7 articles), suivi de près par la commémoration de sa mort (en 1930, une revue parue le 14 juin rappelle la mort du poète, le 13 juin 1580, par un court article qui lui est dédié). Mais l'intérêt des critiques roumains ne s'arrêtent point aux moments commémoratifs, car les articles qui le concernent sont repartis presque sans interruption entre 1922 et 1944 (n'oublions pas que la *Bibliographie* elle-même ne concerne que la presse entre 1919 et 1944).

La littérature brésilienne n'apparaît dans la même période dans notre presse que dans 7 articles et avec 6 traductions, mais l'intérêt se manifeste par l'effort des journalistes de s'informer, en utilisant parfois de sources en français (ainsi, un ample article paru dans *Adevarul literar și artistic* (6 mars 1921) propose, d'après *Le Monde Nouveau*, une ample présentation des quatre siècles de littérature en Brésil, en citant quelques auteurs plus importants, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours). La presse roumaine célèbre aussi, en 1929, le centenaire de l'écrivain José de Alencar. Parmi les traductions (poésies, mais aussi contes et histoires) une mention à part mérite *Crepuscul câmpenesc* (de Carlos Magalhaes de Azeredo), traduit par Aron Cotruș en 1921.

De même, la réception des écrivains des Lumières dans la culture roumaine au XIX<sup>e</sup> siècle peut être étudiée, le chercheur ayant à sa disposition une gamme très large d'informations de tous les domaines de la vie littéraire et artistique. La perspective s'élargit considérablement de cette manière, autant du point de vue temporel (l'on peut devancer souvent la date des premières traductions qui n'ont pas toujours été publiées en volume; par contre, tous les volumes de traductions sont présentés, d'une manière ou d'une autre, dans la presse, parfois même en tant que projet) que pour des domaines d'investigation nouveaux, telle l'étude des mentalités, la réception active, passive et reproductive, les intermédiaire culturels etc. Même en abordant des thème largement débattus, tel "Voltaire dans la culture roumaine", comme je l'ai fait moi-même pour le colloque "Voltaire dans les cultures balkaniques et slaves" organisé à Sofia en décembre 1994, grâce au matériel offert par ces deux bibliographies conjointement, l'on peut apporter des faits inconnus jusqu'alors et compléter de la sorte une information qui semblait, par sa nature même, destinée à jamais à rester lacunaire<sup>8</sup>.

La présence de la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle dans les volumes renfermant l'information de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle est décelable surtout au niveau

<sup>8</sup> Le texte de la communication a été publié dans la revue *Études balkaniques*, no. 2, Sofia, Académie bulgare des sciences – Institut d'études balkaniques, 1995, p. 33–40.

des écrivains eux-mêmes, et surtout pour les grands écrivains, qui sont retrouvables selon l'ordre alphabétique des noms à l'intérieur des littératures nationales. Par ses relations traditionnelles avec la culture française (pour la Valachie et la Moldavie) et avec la culture allemande (pour la Transylvanie et la Bucovine de Nord, qui ont fait partie de l'Autriche-Hongrie jusqu'en 1918), les Lumières franco-allemandes sont mieux représentées. Même des célébrations telles "le centenaire de la première représentation de la tragédie *ARTÉMIRE* de Voltaire" fait l'objet d'un article bien documenté dans une grande revue littéraire<sup>9</sup> en 1922, où l'on cite également l'opinion de Goethe sur Voltaire! Des écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle moins présents dans la presse roumaine avant 1918 font leur apparition, tel Jacques Casanova, dont on célèbre, en 1929, le centenaire de la première publication des *Mémoires*<sup>10</sup> et qui fait l'objet d'une ample étude parue en 1938 dans la revue *Îndreptar*, no. 3. D'ailleurs, la traduction des *Mémoires*, en 1932, par l'écrivain Ion Pas, est commentée dans plusieurs notes de lecture<sup>11</sup>. Par contre, en tant qu'époque littéraire bien déterminée dans l'histoire de la littérature universelle, le XVIII<sup>e</sup> siècle est presque absent. Entre le Classicisme et le Romantisme, l'époque des Lumières n'est présente dans la section destinée aux courants littéraires, aux problèmes de l'esthétique et de la théorie de la littérature que, tout au plus, en tant que préambule à la période romantique, aussi bien dans la période 1859–1918 que pendant les années 1919–1944. Ceci est un signe, dont on ne saurait négliger la portée, de l'état où se trouvait la recherche dix-huitièmiste roumaine, encore à ces débuts, et réduite aux études ponctuelles, portant sur l'œuvre d'un seul écrivain dans la plupart des cas. Des ouvrages de synthèse ne paraîtront, effectivement, que bien plus tard. En offrant aux chercheurs roumains et étrangers le moyen d'être bien informés sur la quasi-totalité des aspects qui composent la réception des Lumières européennes en Roumanie, la *Bibliographie* pourra, en même temps, mettre en relief les domaines déficitaires, les lacunes et les erreurs d'informations, et préparer, de la sorte, la recherche dix-huitièmiste de demain.

Excellent instrument, la Bibliographie des relations de la littérature roumaine avec les littératures étrangères dans la presse périodique, telle qu'elle est déjà, laisse espérer un nouvel essor de la recherche des interférences culturelles et nous donne en même temps une image bien plus complète de notre propre intégration européenne.

<sup>9</sup> L'article de Nicola Iconarul, *O sută de ani de la reprezentarea Artemirei*, dans *Adevărul Literar și Artistic*, III (1922), no. 87, 23 juillet, p. 3.

<sup>10</sup> C'est toujours Nicola Iconarul qui le fait, et dans la même revue, dans le no.66 du 26 février 1929, p. 2.

<sup>11</sup> Par exemple, l'article publié dans le prestigieux journal *Rampa*, no. 4344, le 14 juillet 1932.

# L'HISTOIRE LITTÉRAIRE: ENTRE DATE ET ÉVÉNEMENT

IRINA GEORGESCU

Polyphoniques et centripètes, des notions comme « l'événement » et « la date » souffrent d'une définition sinon ambiguë, au moins incomplète, puisque les termes interfèrent. La discussion reste inachevée pour Isabelle Tournier, qui semble délimiter « l'événement littéraire », notion « centrale, voire décisive » pour l'histoire littéraire et « l'ensemble de dates » comme « fractions minimales de périodisation et des valeurs, en ou hors échelle »<sup>1</sup>. Les variables sont complémentaires. Premièrement, on observe le fait qu'il ne faut pas assimiler la date et l'événement et que la liaison entre les deux termes doit toujours faire problème; deuxièmement, il s'agit de la distinction entre l'événement et les interférences de temporalités qui peuvent fournir les moyens d'une histoire discontinue de la littérature; troisièmement, le rôle de l'événement, en tant que « révélateur »<sup>2</sup> et accident. Cette démarche triptyque nous aidera de déceler les points de l'exemplification d'Isabelle Tournier, en commençant même avec la distinction entre événement et date: „Pour nous, bien sûr, le texte est dans l'histoire dès lors qu'on se refuse à le concevoir uniquement comme vecteur d'affects, territoire de l'imaginaire, affleurement du mythique, pure subjectivité, création toute esthétique”<sup>3</sup>. L'événement est simplement un écran ou une construction culturelle, plus qu'un événement littéraire, par comparaison à la date, qui enregistre seulement des notations objectives, neutres, mécaniques, à la limite, sans donner une réflexion juste sur l'événement. L'information historique est perçue ensuite comme tissu contextuel, enraciné dans l'histoire, pouvant fournir la discipline de l'échelle historique, sans y faire la preuve de la nécessité de transgresser les limites. Toutefois, la distinction entre l'acte<sup>4</sup> et l'événement littéraire peut faire aussi l'objet d'une interrogation future: en quelle mesure l'événement s'inscrit-il dans une logique de l'histoire, en permettant la succession des faits et des actes? Est-ce qu'il est possible d'oublier l'espace, c'est-à-dire, le contexte, pour mieux discerner entre les valeurs et les non-valeurs, entre les tendances littéraires, entre les groupes et les formations littéraires ou entre les générations?

<sup>1</sup> Isabelle Tournier, « Événement historique, événement littéraire. Qu'est-ce qui fait date en littérature? », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2002-5, vol. 102, p. 747.

<sup>2</sup> Georges DUBY, *L'Histoire continue*, Paris, 1973, p. 153, *apud* Isabelle Tournier. « Événement historique, événement littéraire. Qu'est-ce qui fait date en littérature? », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2002-5, vol. 102, p. 749.

<sup>3</sup> Isabelle Tournier, *art.cit.*, p. 753.

<sup>4</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, 1986, p. 75: « Qu'est-ce qu'un acte: éternelle question du roman, sa question, pour ainsi dire, constitutive. Comment une décision naît-elle? Comment se transforme-t-elle en acte et comment les actes s'enchaînent-ils pour devenir aventure? »

Croire seulement dans une logique prospective, en annulant le cadre formalisant de l'axe *passé-présent* semble être sinon schématique, plutôt utopique: on ne peut pas fonctionner sans avoir les limites initiales et finales de notre trajet; on ne peut pas flotter dans l'histoire puisqu'on fonctionne même inconsciemment selon des archétypes, des repères et des points initiaux et terminus. Les motifs sont multiples: à cause d'un excès, c'est-à-dire d'une anomalie synonyme à une étrangeté hors le littéraire, on arrive à focaliser le contenu sur la réalité même: « if literary art does not mirror the culture of its origin as effectively as, for instance, genre literature or the many referential discourses that make it up, it reveals the limits of that culture by overstepping them. As imaginative works of literature tend to deviate from the norms of general culture, their privileging involves privileging cultural change »<sup>5</sup>. Ensuite, il s'agit d'une littérature mineure, ensanglantée par le métadiscours, dont les références semblent être au moins extra culturelles, sinon périphériques. On joue des références comme d'un piano désassemblé ou mal accordé. Finalement, « l'agonie de la littérature »<sup>6</sup> se transfère aux instances qui échappent au contrôle rigoureux, pour faire la preuve d'une recherche illimitée. Il s'agit plutôt des commodités autorisées et des habitudes prises. Donc, l'événement « se perd, se noie même dans des entités ou des séquences qui le contiennent, l'excèdent et le dissimulent alors qu'il devrait être le lieu de leur mise en cause »<sup>7</sup>: le *siècle*, la *période*, la *génération*. On s'interroge plutôt sur le sens du littéraire que sur le trajet de la littérature. Les raisons sont diverses. Le discours français sur la littérature, réverbéré par une vision culturelle, restituée par Antoine Compagnon, Jacques Rancière, William Marx, Vincent Descombes ou Lionel Ruffel restitue une sorte de certitude sur la chronologie et les dates historiques. Il nous reste d'imbriquer le réel et le littéraire, en gardant une perspective sceptique sur les niveaux d'interprétation: on est seulement des « narrataires » dans un monde superficiel, qui restitue d'une manière fragmentée des photos en sépia de la réalité. Le dilemme suscité par l'impossibilité de discerner entre l'événement historique et l'événement littéraire sans provoquer des confusions peut être expliqué par l'intermède de l'histoire littéraire, même si une telle histoire n'est peut pas être « vraie »<sup>8</sup>. On discute de diverses œuvres récentes qui mettent en scène une diversité de stratégies narratives, en dissimulant l'intimité d'écriture par une sincérité dévoilée. D'une part, il y a la fiction et les écrits fictionnels, où le pacte fictionnel suppose l'accord entre la réalité et les mondes imaginés. D'autre part, il y a les écrits biographiques, qui font de la réalité une histoire personnelle continue. Certes, les journaux, la correspondance et toutes les notations

<sup>5</sup> Herbert Grabes, „Some remarks on Continuity and Change in The Study of Literature and Study of Culture” in *Literary Into Cultural History / De l'histoire littéraire à l'histoire culturelle*, International Colloquim / Colloque International, New Europe College, 25–26 May 2007, edited by Mihaela Irimia, Dragoș Ivana, Bucarest, p. 55.

<sup>6</sup> William Marx, *Rămas-bun literaturii*, traduction roumaine de Liliana Dragomir et alii, Bucarest, 2008, p. 23.

<sup>7</sup> Isabelle Tournier, *art. cit.*, p. 751.

<sup>8</sup> Marie Gil, « Foucault invente l'histoire littéraire » dans *Théorie et histoire littéraire, Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, numéro 0, 16 juin 2005, URL: <http://www.jbula.org/lht/0/Gil.html>: « l'histoire littéraire vraie, c'est-à-dire dont les fondements théoriques ne seraient pas propres à l'histoire, mais communs à l'histoire et à la littérature, n'existerait pas ».

minimales, quotidiennes font du temps général un temps personnel, imprégné de diverses nostalgies et de crises identitaires. Cependant, si ces monologues un peu secs manquent d'élan et de couleur, ils n'en sont que plus riches de contenu spirituel et de tensions.

Cette fiche biographique traite de problèmes et non pas d'hommes. Les dates peuvent être biographiques, parsemées avec des « appartenances littéraires »<sup>9</sup>. Ainsi, le *Journal* d'André Gide ou *Le scaphandre et le papillon* de Jean-Dominique Bauby font l'épreuve d'une « chronologie plurielle »<sup>10</sup>, c'est-à-dire d'une chronologie qui utilise des systèmes de datation différents pour les événements historiques d'une part, les événements littéraires ou artistiques de l'autre. En effet, « la construction d'une nouvelle histoire littéraire, attentive à la part proprement littéraire de l'histoire, implique non seulement de ne pas respecter la chronologie apparente des œuvres, mais de pratiquer, dans toute une série des cas, l'inversion de la chronologie traditionnelle en redonnant aux auteurs leur véritable place littéraire dans le temps et en acceptant de reconnaître que certains sont parfois postérieurs à des écrivains qu'ils semblent précéder »<sup>11</sup>. C'est bien le cas de *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, qui ne laisse rien en place du roman existant et « réinvente tous les livres, y compris ceux qui vont suivre »<sup>12</sup>. On peut faire référence aux romans d'Amélie Nothomb, d'Agnès Desarthe, d'Anna Gavalda ou de Marie Ferranti pour mettre en scène la logique de l'histoire, complémentaire à une reconfiguration de l'histoire et du temps narratif. La narration fait concurrence au temps narratif : c'est le trajet narratif qui pose les problèmes, parce que les découpages d'histoire sont arbitraires. L'événement n'est plus assimilable à une date, il la sollicite. L'événement et la date deviennent les rythmes de l'histoire de la littérature. Ainsi, l'histoire tend à subordonner le temps immobile et le temps social, de même que les contextes rattachés à l'histoire événementielle, pour décrire une image artificielle. La nature dépouillée de toutes les qualités externes sert à la nature intériorisée de la date, qui vit sur le signe de l'imprécis. L'ouverture de la page est l'invitation d'accéder dans un univers hybride, parce qu'il échappe à toute définition. Bref, l'indétermination de la date réside dans une virtualité restreinte d'enfermer tous les sens de l'histoire, du social et de l'imaginaire. En même temps, il y a une part de vérité dans cette idée sur la gaieté de l'art : « S'il n'était pas une source de plaisir pour les hommes, même indirectement, il n'aurait pas pu subsister au sein de la simple existence à laquelle il oppose contradiction et résistance. Ce n'est pourtant pas quelque chose d'extérieur à lui, mais bien une partie de sa détermination propre. C'est à cela que fait allusion la formule kantienne de la finalité sans finalité, même si elle ne désigne pas nommément la société. L'absence de la finalité de l'art, c'est sa façon d'échapper aux contraintes de la conservation de soi »<sup>13</sup>. L'événement ne signifie totalement une

<sup>9</sup> Isabelle Tournier. *art.cit.*, p. 751.

<sup>10</sup> Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, Paris, 2009, p. 153.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 110-111.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>13</sup> Theodor W. Adorno, „L'art est-il gai?“, in *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, 1984, p. 430.

durée. L'événement devient une « poussière » d'histoire, minuscule, en surface, archaïque. Cependant, l'histoire est vue comme une succession d'étapes et de moments, une « histoire kaléidoscopique », qui s'appuie sur des textes traités comme documents, en englobant des effets de réel et des contiguités radicales: « le présent habite le passé autant que le passé le présent »<sup>14</sup>. Le temps de l'œuvre correspond à une temporalité intrinsèque de la fiction. Toutefois, la structure bipolaire de l'histoire lie les différents niveaux du discours sans aucun engagement pratique précis. Selon moi, l'ouverture de la narration est simplement une catégorie spatiale, dans la mesure où la date et l'événement sont des catégories temporelles. C'est ce sens qui oriente et fonde ensuite la perspective historique.

D'ailleurs, je vous propose d'examiner le cas de la critique littéraire roumaine, tributaire en première instance à l'idéologie marxiste-léniniste, et qui va négocier son statut avec les années '60. L'effet en plan littéraire est le choix de nouveaux modèles culturels surgis du jour au lendemain. En adoptant un style d'analyse critique presque mimétique, mais sans se revendiquer de modèles étrangers «décadentistes et haineux», les littéraires roumains ont commencé soit de se rallier aux tendances idéologiques, soit de manifester une délocalisation par une critique centrifuge. Simultanément, au début du régime communiste en Roumanie et en d'autres pays de l'Europe Centrale et Orientale, le champ artistique s'est subordonné à l'idéologie totalitaire. Magda Cârnci, dans son ouvrage publié à Paris, en 2007, *Art et pouvoir en Roumanie 1945-1989*, dissocie entre l'art européen libre et l'art totalitaire, les deux soumis aux mécanismes spécifiques de fonctionnement: «le champ artistique a été subordonné drastiquement aux règles d'un mode d'existence marqué par le lourd primat de l'idéologie totalitaire»<sup>15</sup>. Forcé d'être tributaire à une pensée coercitive, le champ culturel-artistique s'est manifesté dans le climat d'une «continuité» fragmentaire, motivée par le hiatus avec l'évolution esthétique d'après la guerre. La «purification» de la culture (dans l'idéologie totalitaire) a supposé la condamnation sans réserves de tous les intellectuels, «l'interdiction des livres scolaires qui contenaient de textes et de noms inacceptables, l'épuration de bibliothèques publiques de tous les imprimés contraires à l'époque et, dans une diversité de cas, leur brûlement, la suppression des publications «réactionnaires» et même de celles démocratiques, progressistes, en tout cas «hésitantes», l'emprisonnement de quelques écrivains et de tous les intellectuels culpabilisés»<sup>16</sup>. En fin de compte, la succession de dates et d'événements nous permet de configurer l'histoire littéraire comme l'échiquier de luttes pour la configuration du canon, pour la suprématie d'un tel ou tel titre ou prix littéraire, de façon que la critique littéraire et la théorie deviennent elles-mêmes des pères incontournables.

<sup>14</sup> Isabelle Tournier, *art. cit.*, p. 755.

<sup>15</sup> Magda Cârnci, *Art et pouvoir en Roumanie 1945-1989*, Paris, 2007, p. 7.

<sup>16</sup> Dumitru Micu, în Lucian, Chișu, Laurențiu Hanganu (coord.), *Literatură în epoca totalitarismului. Perioada 1945-1965 în cultura română*, București, 2008, p. 13.

*Despre Biserica românilor din Transilvania. Documente externe (1744–1754)*, edited by Laura Stanciu, Keith Hitchins, Daniel Dumitran, Cluj-Napoca, Mega, 2009, 490 p., CD-ROM, ISBN 9789731868752

The corpus of documents edited in this volume and on the CD-ROM pertains to the history of the Romanian Church in Transylvania between 1744 and 1754. A brief account of the events during this decade reveals all the weaknesses of the Austrian religious policies towards the Romanians of Transylvania after the conclusion of the Union between the Orthodox and Catholic Churches in the period between 1697 and 1701.

In the middle of the eighteenth century the relatively young Romanian Greek-Catholic Church still felt precarious in the constitutional ecclesiastical (Catholicism, Calvinism, Lutheranism and Unitarianism) and national (Saxons, Hungarians and Szeklers) frameworks of the principality of Transylvania. The institutional crisis deepened together with the dissent of the bishop Inochentie Micu-Klein (1700–1768), who was unsatisfied by the small number of political rights granted by the imperial government to the Romanians, who have accepted the church union with the Holy See. His flight to Rome (1744), followed by abdication (*eponte et libere*), at the insistence of Roman Curia, and acceptance of the pension awarded by chancellor Kaunitz, left a vacuum on the top of the Uniate ecclesiastical hierarchy for ten years, until a new bishop, Petru Pavel Aaron (1709–1764), was appointed. During these ten years the Orthodox church officials from the territories which were under the control of the Habsburg Crown, *id est* the Serbian bishops from Sremski Karlovci (Karlowitz), attempted to fill the vacuum in the religious life of the Romanians with the message of returning to Eastern Church. The Orthodox mission led by the Bosnian monk Visarion Sarai (1714–1744) had a great impact among the Romanians in the country side, the social disturbance having been subsequently mitigated by the intervention of the imperial authorities, followed by imprisonment and death of Sarai.

In this social turmoil one can catch more or less exactly the moment when the Viennese authorities have started to take into consideration or at least have “discovered” their Romanian subjects of Orthodox confession. It has been assumed that this concern was imposed to Vienna from outside. At the end of the 1740s, the former Romanian Uniate priest Nicolae Pop visited Sankt Petersburg getting political support for the Orthodox Romanians of Transylvania from Elizabeth Petrovna (1709–1762). It should be mentioned that the first to submit a petition to the Russian tsar for the protection of the Orthodox faith among the Romanians of

Transylvania, that meaning the actions preventing the “union” (“an untruthful and useless word”) between the churches, were the Wallachian metropolitan Theodosius (1620-1708) and the Patriarch Dositheos II of Jerusalem (1641-1707). Their letter of November 8, 1700 was addressed to the Patriarch Adrian (deceased on October 16) and was written, in fact, on behalf of the ruler of Wallachia, Constantin Brâncoveanu (1654-1714). The accurate research of the reception in the eighteenth-century Romanian-speaking area of the early modern ideology, which conferred on Russia the role of the defender of the Orthodox subjects of Central and Eastern Europe under the Ottoman and Habsburg control, still remains an important goal of the Romanian historiography. As regards the case of Nicolae Pop, the assistance promised by Elizabeth Petrvona had to be carried on by the Russian ambassador at the Habsburg court. The encouragement was also received from Wallachia and from the Serbian Orthodox Church of Hungary. In 1761, after sixty years of miss, the Orthodox bishop for the Romanians of Transylvania was appointed. He was Dionisie Novakovich, who died in 1767. Thus, on the part of the Habsburg dynasty, this spark of recognition for specific needs of its subjects had the meaning of external legitimacy and complete control over the functioning of the Orthodox church, whereas the Uniates enjoyed the greater degree of autonomy.

The confessional and political developments reflected by this collection of documents have been commented in the three studies of the editors. Thus, in the introductory study Laura Stanciu examines the issue of the relationship established between the Romanian Church, on the one hand, and the central (Habsburg Court) and local (Gubernium of Transylvania) authorities, on the other hand. There are stressed the efforts of both – *id est* ecclesiastical and secular – sides to find solutions to the crisis generated by the propaganda of Visarion Sarai. According to Laura Stanciu, the way in which the consequences of the catastrophe of the period between 1744 and 1754 could be solved was the fulfilment of the promises of the Union, which consisted first of all “in creating a strong institutional framework and a specific official and historical discourse which in the long term would strengthen the feeling of sharing the same set of values” (p. 48).

In the light of the documents, Keith Hitchins provides a comprehensive view on the political, confessional, social and cultural implications of the age. The author gives special emphasis to the merely secular character of the Church Union conceived between 1697 and 1701. It meant that it was not dissatisfaction with their traditional faith, but the desire for social advancement (the latter making easier the task of the central government to integrate Transylvania) that made the Romanians to agree with the Union with Rome. According to Keith Hitchins, “the Union over time was to challenge their traditional conception of community, as it opened up new and exciting opportunities and propelled their thoughts and activities in new directions. They became an intellectual elite conscious of themselves as having a mission beyond the strictly personal and pastoral, as they came to see the Uniate Church as distinct from the Orthodox as a cultural and social force, all the while preserving the unity of religious law and practice” (p. 342).



The ecclesiastical historian Ernst Christoph Suttner asserts that throughout the eighteenth century the understanding of Church Union has suffered a fundamental change. Therefore, the documentary material published in the book will give a new light to the development of the eighteenth-century Romanian theology, and especially ecclesiology, these fields of research being still quite weak.

The edition was also prepared by Cristian Barta, Andreea Mârza, Mihai Săsăujan, and Attila Varga.

*Manuela Anton*

ANDI MIHALACHE, SILVIA MARIN-BARUTCIEFF (coordinateurs), *De la fictiv la real. Imaginea, imaginarul, imagologia*, Éditions Universitaires « Alexandru Ioan Cuza », Jassy, 2010, 862 p., ISBN 9789737035479.

Il ne faut pas être un économiste pour parler en termes de la concurrence. Aussi dans le domaine de la littérature, saisit-on parfois des tensions concurrentielles qu'on se met à discuter, en aboutissant même à des « querelles ». Celle des Anciens et des Modernes en pourrait être donnée comme exemple, ponctuellement – pour l'histoire culturelle du XVII<sup>e</sup> siècle, et à titre de phénomène récurrent – pour l'histoire culturelle à longue durée, dans le débat jamais cessé entre la tradition et la modernité, entre l'esprit conservateur et l'esprit de renouvellement.

À côté de cet épisode, une autre raison de dispute serait celle qui oppose *la fiction* et *la réalité*, deux concepts à la recherche continue d'expansion des territoires.

Le recueil d'études auquel on fait la présentation porte le titre générique *Du fictif au réel. L'image, l'imaginaire, l'imagologie*, et suit une méthodologie d'engencement dont le point de départ est la « vérité », une convention biensûr, agréée par une époque de référence, et ses parcours sinucux et souvent surprenants. Tout au long de cet itinéraire, une image se constitue par le processus de perception subjective des réalités. La fiction part de la réalité, c'est-à-dire d'un élément de stabilité, afin de s'envoler vers les formes fluctuantes composant l'imaginaire. Mais cela ne reste pas comme tel, et, de cette façon, il y a des cas où ce qui est à présent considéré comme fiction prend petit-à-petit sa part dans la configuration future de la réalité.

Les contributions réunies, en fait, le travail des plusieurs chercheurs et universitaires, essaient de répondre, selon leurs compétences, à la question (« le dilemme ») proposée par les coordinateurs du volume, Andi Mihalache (de l'Université de Jassy) et Silvia Marin-Barutcieff (de l'Université de Bucarest): « est-ce que l'idée de la *réalité* a-t-elle ou non à faire au concept de l'*actualité*? ».

Comme toujours dans ce genre des débats, l'Histoire va jouer le rôle du principe de synthèse. Dans les études, les perspectives de recherche varient. De l'histoire des mentalités au regard comparatiste, de l'archéologie de l'imaginaire à la théorie de l'art, de l'imagologie aux interférences des arts, tout un corpus tisse la toile d'une image (encore, donc, l'une !), celle du jeu combatif de la fiction et de la réalité

dont les « figures » pourraient être représentées sous la forme des intitulés des groupages: *Symptôme, certitude, hymère* (incluant les travaux de Corin Braga, Laura Mesina, Constantin Mihai); *Le Ciel sur la Terre* (thème traité par Ioana-Iulia Olaru, Emil Moangă, Cătălina Velculescu et Ileana Stănculescu, Silvia Marin-Barutcieff); *La peur et ses amis* (sur lesquels écrivent Alina-Viorela Căileanu, Arcadie M. Bodale, Cristina Bogdan); *Elle* (études par Adriana Babeți, Felicia Waldman, Ecaterina Lung, Ioana Cioflâncă); *Ennemi, étranger, différent* (Roxandra Iordache, Marian Zălogă, Nicolae Mihai, Elena Andreca Boia, Paul Nistor); *Corps imaginaires* (Alexandru-Florin Platon, Andrei Sălăvăstru, Dana Percec); *Une fois, autre part* (Claude-Gilbert Dubois, Bogdan-Petru Maleon, Alexandru Istrate, Gabriel Moisa, Adam Chapman); *Via Funeraria* (Mihaela Grancea, Victor-Tudor Roșu, Thierry Laus); *Le son, la couleur et le jeu* (Claudiu Neagoe, Elena Ionescu, Luminița Dumănescu, Laura Marin, Oana Maria Nicuță); *Images-de-soi* (Adrian Crupa, Sorin Iftimi, Gudrun-Liane Ittu, Cristian Ploscaru, Mihai Chiper); *Mondes-réserves* (Roxana Melnicu, Marius Conkan, Maryvonne Perrot, Carmen Popescu, Ana-Maria Ștefan); *Musées-en-papier* (Anca Ciuciu, Andi Mihalache, Andru Chiorean); *L'imagination, une victime?* (Gabriel Lohon, Fernanda Osman, Aurelia Vasile).

Sérieusement documentées, les études composant ce volume sont des recherches bien menées, la plupart des fragments ou des dérivés des programmes doctorales ou postdoctorales. Pour certains des auteurs, la passion pour l'objet pris en considération dépasse le cadre d'une simple contribution à un recueil académique: elle est déjà un élément d'un système laborieux d'observation et compréhension d'un thème de prédilection. La voie choisie par les coordinateurs fait le mélange des spécialistes à haute expérience avec leurs disciples et partenaires du domaine d'intérêt scientifique. Ça va bien pour la démocratie et la générosité, mais il faut tout de même, par recours au concept de la vérité auparavant invoquée, de bien noter cette précision à faire.

*Cristina Balinte*

Raluca Dună, *EU, AUTORUL. Reprezentări auctoriale în literatură și pictură. Din Antichitate până în Renaștere*, préface de Mircea Martin, Bucarest, Editions Tracus Arte, 2010, 402 p., ISBN 9786068126388

*Eu, Autorul* [Moi, l'Auteur] constitue le début en volume de Raluca Dună. Mais Raluca Dună n'est pas une débutante en ce qui concerne la théorie littéraire. Sa démarche vise la chronologie de l'autobiographie et du portrait conçus comme images de l'altérité et de l'identité multiple.

Une autre coordonnée du volume de Raluca Dună est la représentation du « moi » en littérature et en art, en diverses époques culturelles. Ainsi, le portrait de Dürer devient l'image de la personne qui se dévoile et qui se cache simultanément. Les liaisons entre les instances du travail littéraire – entre l'auteur et le lecteur

effleurissant les pages du livre (qui devient ainsi l'objet artistique) – attirent des problèmes que l'histoire de la culture a dû les affronter au fil des années. L'image de l'identité constitue un prolongement de l'altérité, une interface virtuelle de l'Auteur même (« pater universalis »), synonyme avec le Créateur du monde, ou l'architecte selon qui les objets et les êtres ont leur destin précis. Par conséquent, le lecteur reste l'instance qui doit découvrir l'œuvre. Cette occupation prend l'importance d'un acte fondamental, puisque le mot divin devient ainsi l'image de la méditation.

Raluca Dună se demande qu'est-ce qu'un auteur, en proposant une théorie de la représentation « auctoriale » dans la littérature et dans l'art. Ensuite, l'étude vise une courte histoire des représentations de l'auteur, dès l'Antiquité vers la fin de la Renaissance. On constate que la littérature autobiographique vise non seulement des typologies et des modèles, mais aussi une tradition qui réside dans l'histoire dispersée, recomposée de fragments de la peinture. Ainsi, la mémoire devient « un lieu » du moi, tandis que la confession et l'autoportrait semblent gérer la problématique du temps et de l'espace. La diversité de références culturelles s'entrelace avec le courage d'explorer des territoires assez dangereux, parce que, au moment où Raluca Dună avance des hypothèses, il nous semble que la théorie dépasse la forme contraignante, pour extraire la matière du texte. Il n'est pas sans importance que « le modèle formel de l'autobiographie est celui rhétorique » (p. 31). Toutefois, Isocrate, l'auteur de l'une de plus connues autobiographies de l'Antiquité, était orateur, et sa rhétorique fournissait les fondements de discussion pour la représentation de l'altérité, puisque « les autobiographies antiques constituent, le plus souvent, des formes d'autodisculpation ou d'autoglorification publique » (p. 31). L'autobiographie est, sans doute, l'image de l'autre, et une chance à l'autoréflexion. L'existence d'une étape du double, suivie par la révélation de la vérité de son propre être par opposition avec les autres, est attestée aussi par d'autres formes d'autobiographie: l'album, le dialogue philosophique, l'apologie, la plaidoirie juridique. Mais on constate que, dès le début de cette pratique, l'autobiographie reste une constante dans les écrits, même si son rôle était d'établir de règles et non de séparer les priorités. Le terme grec « hypomnema » (ou « hypomnemata ») fonctionnait comme « base de données » pour l'individu, mais aussi comme document public et registre pour les comptes personnelles et administratives. D'ailleurs, Raluca Dună observe le fait que l'histoire des portraits d'auteur à l'égard les manuscrits chrétiens « commence avec les portraits des évangélistes, présents au début des Evangiles. L'Evangéliste-« auteur » est décrit de manière assise, avec ses outils de travail, à la table, accompagnée de son symbole spécifique » (p. 59). Non seulement le portrait d'auteur, mais aussi les *topoi* qui accompagnent l'instrumentaire du créateur – soit qu'il s'agit de la peinture, soit de la peinture – et la récurrence des symboles font la preuve d'une autonomie et légitimité assez surprenantes. Au fur et à mesure, la tradition du portrait de l'auteur a un rôle extrêmement important dans la formation de l'idée d'« auteur » et dans la maintenance de la liaison entre l'« image » de l'auteur et son « œuvre », son texte: « L'autoportrait peint se légitimerait, cependant, comme

« portrait de l'auteur » et probablement que les références « littéraires » de l'autoportrait de la peinture et, vice-versa, références à l'art du portrait des écrits autobiographiques s'explique aussi par cette ancienne tradition figurative » (p. 60). L'espace et le temps donnent l'image d'un « moi » latent qui se dévoile perpétuellement. C'est l'œuvre qui change sa texture et ses potentialités: « L'espace de l'œuvre (le texte sur soi), soustrait au temps du monde et à son espace, s'approprie graduellement comme espace du soi, par ce dialogue avec l'Autre asocial, intériorisé. Par l'intermède de la confession on institue une relation imaginaire, dans laquelle les deux termes (Moi, Toi) existent dans l'œuvre. Le Moi est-il approprié par l'Autre, mais il ne s'expose ni s'impose en dehors: il se projette sur l'Autre, en se retroussant ainsi vers lui-même » (p. 63).

Raluca Dună identifie aussi la paradigme inverse, ou le portrait supposant l'ascèse – (prêchée par les traités de Leonardo da Vinci et d'Albrecht Dürer et par les témoignages des biographes et des théoriciens de la Renaissance comme Giorgio Vasari et Marsilio Ficino) – se métamorphose dans une souffrance paroxystique (Michel Ange, Pontormo, Caravage). L'art devient ascèse. Le goût pour la solitude, la nécessité de dévotiler sa difformité, le mépris pour le corps montrent en tout cas la monstruosité du soi, « *meraviglia* de la représentation du moi de l'auteur » (p. 194). L'agression physique et visuelle peut représenter une transgression de la condition humaine. Pour cela, la « monstruosité sacrée » exprime la vérité cachée derrière le masque de l'auteur. Souvent, les mémoires du peintre contiennent le clef d'interprétation des images (les fragments de journaux de Dürer vers les années 1523, de Leonardo et de Pontormo, pour la période 1554–1557).

Le rôle du peintre se modifie, tandis que la manière de peindre comporte elle-même de mutations: « le peintre doit, d'une part, concentrer une succession de moments (le temps de la production de l'image ou de la réflexion en miroir) dans un seul moment (en suggérant ou non l'idée de clivages temporelles) et, d'autre part, d'articuler dans un espace commun les deux espaces distincts, celui du miroir dans lequel il se reflète et celui du tableau dans lequel il « fixe » l'image du miroir » (p. 386). L'allégorie de l'homme-livre, pour lequel la vie est une page blanche, écrite et lue seulement par la divinité, ayant la révélation de son propre destin on la retrouve chez Augustin, Dante, Pétrarque, Cardan, Cellini. Du discours théorique de Raluca Dună se dégage non seulement la typologie diverses d'auteurs, mais aussi les traits hétéronomes des temps et des espaces culturels différents. L'autoportrait de la peinture est conçu comme « texte » et comme « livre » du moi de l'auteur, pour mélanger le temps historique, caduque et l'éternité, par une tentative de fusionner l'intérieur et l'extérieur. La neutralité de l'auteur envers sa propre image tend à surprendre l'objectivité calme du créateur et la sagesse du celui qui a pu se détacher de sa propre création. En guise de conclusion, j'espère que cette recherche va continuer avec d'autres précisions concernant les suivantes époques de l'histoire de l'humanité, pour compléter le panopticum de concepts et de théories.

**Imprimat în România**





**ISSN 0256 – 7245**  
**SYNTHESIS, XXXVIII, P. 1–74, BUCAREST, 2011**